

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O RETRATO EXPRESSIVO:**  
**Encenação e Suspense**

Maria da Silveira Cabral

Dissertação de Mestrado em Pintura  
2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O RETRATO EXPRESSIVO:**  
**Encenação e Suspense**

Maria da Silveira Cabral

Orientador: Professor Auxiliar José Carlos Pereira

Co-orientador: Professor Auxiliar Manuel Botelho

Mestrado em Pintura

2014

## Resumo

Nesta pesquisa explicitamos o processo e o tempo da pintura a que damos o nome de Retrato Expressivo, exaltando visualmente as sensações e as emoções fisiognomónicas do rosto. A busca incessante das características dramáticas e expressivas, conducentes a uma visão igualmente cinematográfica, pretende marcar uma estética em que o “suspense” se constitui como um dos elementos centrais desta pintura. Utilizamos, como processo, para a composição pictórica inicial, a fotografia, o filme, assim como o cenário contemporâneo da cultura visual, criando um percurso de imagens “idealizadas”, a partir de temas como o drama, o terror, o homicídio, através de composições encenadas, criadas para gerar uma expressividade na pintura, no seguimento, consciente, de uma estética de matriz expressionista. A ideia que surge, de imediato, e percorre esta pesquisa, consiste na constante tentativa de criação daquilo que apelidamos de “suspense pictórico”, aliando a imagem com o tempo e a gestualidade da pintura, traduzindo, em simultâneo, a dimensão concetual e prática do retrato.

O processo que intitulámos de “experiência da pintura”, pretende explorar o “suspense” dos ângulos da fotografia, do cinema, da literatura, e, por vezes, da filosofia, enquanto meios que acabam por estruturar concetualmente esta prática plástica, a qual se consubstancia na procura de uma outra via para a conceção e recriação pictóricas do retrato. Neste sentido, não apenas a composição, mas igualmente os acentuados contrastes cromáticas, assim como a sobreposição obsessiva da mancha, procuram dar corpo plástico a uma dimensão misteriosa, e de permanente suspeita, as quais constituem uma interpelação primeira e maior do espetador, acabando por funcionar como dois dos polos que condicionam maioritariamente a experiência estética destas obras.

Palavras-Chave: Pintura; Retrato; Expressão; Drama; Suspense, Dúvida.

## Abstract

In this research we make explicit the process and time of the painting that we call "Expressive Portrait", which details visually the physiognomic sensations and emotions of the human face. The relentless pursuit of dramatic and expressive characters, leading to an equally cinematic vision, intends to state an aesthetic in which the "suspense" or thriller constitutes one of its central elements. We used as a process for the initial pictorial composition photography and film, as well as the contemporary setting of visual culture, thus creating an "idealized" image path from thematics such as drama, terror and murder, through staged compositions created to generate an expression in painting, consciously following an expressionism aesthetic. The idea that comes immediately and permeates through this research is the constant attempt to create what we called "pictorial suspense", which combines the image with the time and the gestures in the painting, translating at the same time its conceptual dimension and the practice of portrait.

The process, which we call "experience of painting", will explore the angles of suspense in film, literature and occasionally philosophy, as means to conceptually structure this plastic practice, which is embodied in finding another way for the design and re-creation of pictorial portraits. In this sense, not only the composition but also the sharp chromatic contrasts and obsessive overlap of the spot, seek to materialize a mysterious and permanently suspicious dimension. These constitute the first impression of viewers, and eventually function as two sides which mainly affect the aesthetic experience of these works.

Keywords: Painting, Portrait, Expression, Drama, Suspense, Distrust.



## Agradecimentos

Ao Prof. Doutor José Carlos Pereira, pela sua disponibilidade e visão na orientação desta pesquisa, e ainda, pela sua compreensão e interesse neste projeto pictórico.

Ao Prof. Doutor Manuel Botelho, pelo seu apoio, e pela sua disponibilidade para pensar e questionar a pintura.

Aos amigos e modelos, que seguiram e figuraram neste projeto, especialmente à Ana Viegas, à minha mais fiel amiga da pintura, que está sempre disponível para uma nova tertúlia.

Ao Miguel, o meu maior crítico, por caminhar a meu lado todos os dias.

À minha família, pelo incondicional apoio, carinho e segurança que me transmitem todos os dias, em especial aos meus pais, Ricardo Cabral e Manuela Cabral, que sempre acreditaram em mim e naquilo que eu sempre quis ser.

Por último, à Pintura por ter entrado e absorvido a minha vida.

## Índice

Resumo .....	iii
Abstract .....	iv
Agradecimentos .....	v
Lista de Figuras .....	viii
Introdução .....	1
Capítulo I – O olhar da pintura e o instante fotográfico .....	4
1.1 Pintura, fotografia e filosofia .....	5
1.1.1 O contributo teórico-estético de Deleuze .....	5
1.2 Michael Fried. Da fotografia enquanto objeto de arte ao processo da pintura .....	6
1.2.1 Estudo de casos .....	6
1.3 Fotografia, Pintura e Encenação. Quatro exemplos: Calle, Goldin, Wall e Boltansky .....	11
1.3.1 Sophie Calle .....	11
1.3.2 Nan Goldin .....	12
1.3.3 Jeff Wall .....	12
1.3.4 Christian Boltanski .....	13
1.4 O projeto de Pintura .....	15
1.4.1 <i>O Retrato Expressivo</i> : o processo fotográfico .....	15
Capítulo II – A pintura e o retrato: o método pictórico do “retrato expressivo” .....	18
2.1 Pintura e retrato. Relance histórico .....	18
2.1.1 Caravaggio. O retratista exemplar da luz e da expressão .....	20
2.1.2 Paul Cézanne. O pintor do visível e do invisível .....	21
2.1.3 Columbano Bordalo Pinheiro. O retratista do “realismo psicológico” .....	23
2.1.4 Pablo Picasso. A máscara da pintura. Reminiscência do reflexo: efeitos da cor .....	25
2.1.5 Max Beckmann. O caos, a expressão, o exagero: o poder <i>versus</i> o medo .....	26
2.2 O Retrato Expressivo .....	28
2.2.1 A expressividade psicológica no conceito da pintura .....	28
2.3 Cor, mancha, composição pictórica .....	28
2.3.1 Expressividade formal .....	28
2.4 A Pintura e o seu processo: o retrato expressivo .....	30

Capítulo III –Encenação e suspense .....	38
3.1 Cinema e Pintura.....	38
3.1.1 Espaço, tempo e imagem .....	38
3.2 Expressionismo no cinema .....	40
3.3 A experiência Hitchcock.....	41
3.3.1 O choque monocromático: da tela cinematográfica para a tela pictórica .....	41
3.4 Noël Carrol.....	43
3.4.1 Filosofia do horror. Definição do “suspense” .....	43
3.5 O cinema e a analogia com a pintura de suspense”. Alguns exemplos .....	45
3.6 Filme de Maria Cabral: “20 Segundos de Suspense”: encenação e suspense.....	49
3.6.1 Descrição do filme “20 Segundos de Suspense” .....	49
3.6.2 Memória descritiva da pintura realizada a partir do filme .....	50
Capítulo IV – Vultos: Uma pintura da memória do “suspense”. O tempo do “retrato abstratizante”. Uma outra figuração .....	52
4.1 Novos Objetivos: “Suspense”, Vultos e Manchas .....	52
4.2 Sigmund Freud. A pintura e o sonho e a interpretação.....	53
4.3 A mancha e o efeito pigmalião .....	55
4.4 A imortalidade na Pintura. <i>O retrato de Dorian Gray</i> .....	56
Considerações finais .....	61
Referências.....	64

## Lista de Figuras

Fig. 1 Seleção final das fotografias digitais para as várias pinturas do projeto “O retrato expressivo” .....	4
Fig. 2 Fotografia de August Sander, “Soldier”, 1940.....	7
Fig. 3 Fotografia de Patrick Faigenbaum, “Untitled”, 1954 .....	8
Fig. 4 Seis fotografias de Luc Delahaye, da série “L’Autre”, 1999. ....	9
Fig. 5 Registo fotográfico da “prova de existência” do projeto “Detective” de 1980, de Sophie Calle. ....	11
Fig. 6 Fotografia de Nan Goldin, “Misty and Jimmy Paulette in a taxi” NYC, 1991. ....	12
Fig. 7 Fotografia de Jeff Wall, “A woman and her doctor”.Transparência em caixa de luz, 3/3>100.5x155.5cm, 1980-81. ....	13
Fig. 8 Instalação de Boltanski “Menschlich”, 1996.....	14
Fig. 9 Imagem selecionada e retirada da internet (cf. referências: fonte de imagens), como meio processual do Retrato Expressivo. ....	17
Fig. 10 Edvard Munch,” O Grito”. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, 91x 73,5cm, 1893.....	17
Fig. 11 Caravaggio, “Medusa”. Óleo sobre tela, 60x55cm, 1596/98. ....	21
Fig. 12 Paul Cézanne, “Velha com terço”, Óleo sobre tela, 80,6x,66,5cm, 1895. ....	23
Fig. 13 Columbano, “Retrato de Antero Quental”. Óleo sobre tela, 73x53cm, 1889.....	24
Fig. 14 Pablo Picasso, “Mulher em lágrimas”. Óleo sobre tela, 60x49cm 1937. ....	25
Fig. 15 Max Beckmann, “A Noite”. Óleo sobre tela, 113x153cm, 1918-19. ....	27
Fig. 16 Maria Cabral, “Cama de Abismo”. Óleo sobre tela, 200x250cm, 2012-14. ....	31
Fig. 17 Stanley Spencer, “The Centurion’s Servant”. Óleo sobre tela, 114,3x114,3cm 1914.....	31
Fig. 18 Maria Cabral, “O Livro Impossível”. Óleo sobre tela,70x70 2012-14.....	32
Fig. 19 Maria Cabral, “Não se brinca com portas”. Óleo sobre tela, 60x100cm, 2012-14.....	33
Fig. 20 Maria Cabral, “Estava lá mas não vi”. Óleo sobre tela, 116x89cm, 2012-14. ....	34
Fig. 21 Maria Cabral, Escadas de perdição”. Óleo sobre tela, 100x100cm, 2012-14. ....	35
Fig. 22 Maria Cabral, “Susto Interrompido”. Óleo sobre cartão, 70x100cm, 2012-14.....	36
Fig. 23 Alexej von Jawlensky, “O retrato de Alexander Sacharoff”. Óleo sobre cartão,69.5x66,5cm, 1909.....	36

Fig. 24 Maria Cabral, “Veneno ou vermelho”, Óleo sobre tela, 70x100cm, 2012-14. ....	37
Fig. 25 Maria Cabral, “O suspense de Cesare”, esboço a partir do filme <i>The Cabinet of Dr. Caligari</i> . Caneta sobre papel, 19,5x19,5cm, 2014. ....	40
Fig. 26 Maria Cabral, “Suspense Psico”. Acrílico sobre tela, 50x70cm, 2014. ....	42
Fig. 27 Maria Cabral, “Norma Desmond”, a partir do filme <i>Sunset Boulevard</i> . Acrílico sobre tela, 60x80cm, 2014. ....	45
Fig. 28 Maria Cabral, “Patrick Batteman”, a partir do filme <i>American Psycho</i> , caneta sobre papel, 19,5x19,5cm, 2014. ....	46
Fig. 29 Maria Cabral, ”Ed Wood”. ....	47
Fig. 30 Fotografia/frame selecionado do filme. “20 segundos de suspense”, de Maria Cabral. ....	50
Fig. 31 Maria Cabral, “Morte?” óleo sobre papel 10x25cm. ....	51
Fig. 32 Maria Cabral, “Morte?” Óleo sobre tela, 117x90cm, 2012-14. ....	51
Fig. 33 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 42x29cm, 2014. ....	57
Fig. 34 Maria Cabral “Vultos”. Acrílico sobre tela, 20x20cm, 2014. ....	57
Fig. 35 Maria Cabral “Vultos”. Acrílico sobre tela, 30x30cm, 2014. ....	58
Fig. 36 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre tela, 50x70cm, 2014. ....	58
Fig. 37 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre tela, 25x35cm, 2014. ....	59
Fig. 38 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 23x23cm, 2014. ....	60
Fig. 39 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 23x23cm, 2014. ....	60

## Introdução

O presente trabalho de pesquisa, que designamos de Retrato Expressivo, confere importância maior ao processo da pintura, centralizando-a como objeto de estudo e forma de pensamento (forma de vida/comunicação). Neste projeto, representam-se retratos e figuras que pretendem transmitir um conjunto de sensações, a partir de situações específicas, sensações e emoções essas que podem derivar predominantemente do drama e do “suspense”. Exploram-se conceitos pictóricos através das obras de vários autores, como fotógrafos, cineastas e pintores, dos quais nos socorremos, tanto a nível do trabalho prático, conseguido através da constante produção da pintura, como no que respeita à sua concetualização, convocando uma temática filosófica, literária e até psicanalítica, as quais condicionam a expressão e o tempo da sua produção e recepção subsequentes.

A pintura e o retrato são realidades que nesta reflexão estão intrinsecamente ligadas, já pela representação de natureza documental e histórica, e pela forma como a pintura se comporta, já pelo processo de imersão do plano ou superfície inicial através de uma sobreposição progressiva de manchas, as quais, em justaposição, transformam esta imagem inicial numa outra imagem, criando a ideia ilusória de criação por “ocultação”; este, sim, é um retrato puramente “mascarado” e encenado “mentalmente”, construindo uma outra realidade, um “espelho distorcido”, refletindo a dimensão psicológica e física da pintura no objeto final. O retrato expressivo apresenta características temáticas como o drama, o horror e a expressão, com o objetivo de originar e produzir obras que insiram ou reflitam a ideia de mistério e ou dúvida – o “suspense pictórico”.

Esta ideia de “suspense pictórico” tem origem na atenção centrada na confusão e no “caos imagético”, gerados essencialmente pelos *media* atuais: televisão, imprensa escrita, aplicações e plataformas informáticas, ou o cinema; estes meios veiculam um conjunto de imagens de situações ambíguas, histórias descontextualizadas, ou colocadas no contexto errado. A ideia de que possa existir “caos”, perigo ou horror, habita o nosso quotidiano, mesmo se, de modo ambíguo e frequente, se sobreponham acontecimentos e histórias de uma enorme banalidade. Este facto pode ser constatado de forma simples quando, ao abrir uma revista, nos deparamos com a existência de um anúncio a “um perfume”, lado a lado com uma notícia sobre a guerra, a fome ou a solidariedade; este contraste de visões, que

vivemos diariamente, poderá condicionar o pensamento artístico atual, produzindo diversas interpretações e visões acerca do que consideramos ser vulgarmente o “mundo”. A Pintura persiste nessa tensão entre a realidade e a ilusão, traduzindo conceitos em tinta e expressão, e em que a habituação e observação de contrastes sociais permite ao pensamento pictórico a criação de uma imagem muito expressiva e, simultaneamente ambígua, essencialmente encenada, enfatizando a dualidade entre o bom e o mau, o horror e o cómico, explorando essas categorias tão presentes nos nossos dias. A banalização de assuntos como a violência, a morte, e a indiferenciação das categorias do bem e do mal, acabam por caracterizar a sociedade atual, na qual os *media* têm um papel determinante. Esta pintura parte desta mundivisão, um mundo de “meias verdades” e “meias interpretações”. Esta ideia de “suspense” pictórico pretende, assim, cristalizar um momento de dúvida e de “caos” dissimulado e, ao mesmo tempo, acentuar a sua presença como objeto pictórico, que apresenta cores vibrantes e composições intensas, com uma fina sugestão de humor.

Insinuando constantemente esse mistério, latente na nossa pintura, a sua produção consiste essencialmente em aliar a interpretação e o imaginário ao pensamento e estética cinematográficos. Tomamos igualmente como exemplo a análise da obra de Alfred Hitchcock, que dedicou o seu trabalho à produção de obras visualmente emocionantes e de “suspense”, que nos transportam para um “lugar escuro”, onde se acentuam os valores do medo, e do sentimento de vulnerabilidade; neste contexto produz-se um frenesim de dúvidas, angústias e labirintos psicológicos. Os filmes de Hitchcock consistem num intermédio temporal entre o “Dr. Calligari”, que apresenta o início da expansiva ligação entre a pintura e o cinema, com cenários pintados sugestivamente à mão, e uma imagem desprendida do som correspondente, ou seja, o cinema mudo, que retém a sua atenção na melhor e primordial forma de produzir e transmitir emoção e expressão, através do exagero visual das formas e dos altos contrastes tonais. Investigando na nossa pintura a possibilidade de criação de um retrato conceptual, as nossas telas mostram uma representação de figuras em momentos induzidos e encenados, pretendendo-se captar as expressões e as sensações exageradas do próprio cinema.

Este “pensamento plástico” reflete ainda sobre o pensamento filosófico e estético de Deleuze, incidindo a sua abordagem na ideia de “still” (de roubo ou congelamento do momento, no contexto fotográfico no cinema – bidimensionalidade no cinema – a partir da sua imobilização em “frames”), ou seja, um portal de

temporalidade, “imagem-tempo” e “imagem-movimento”. Neste sentido, existem dois conceitos essenciais na abordagem do cinema feita por Deleuze: em primeiro lugar é um retrato do tempo, a sua consciencialização fenomenológica; em segundo lugar, a ideia de que fazer arte é mais do que uma produção meramente plástica, é uma das formas mais interessantes de criação de conceitos filosóficos.

Terminando as referências-base neste processo de investigação para a concretização do nosso projeto do “retrato expressivo”, tomamos como exemplo, igualmente, a obra de Picasso, em que faremos algumas comparações a partir do seu trabalho, a qual integramos comparativamente no processo formal e plástico a desenvolver.

Utilizando também como matéria prima, e base processual da nossa pintura, a fotografia, o filme e a literatura, pretende-se aproximar tematicamente o trabalho, mental e de prática pictórica, de alguns fotógrafos mencionados na obra de Michael Fried, a partir de uma ideia de representação do “infortúnio”. Com base nestes elementos, a produção que realizamos de um filme, como processo para a criação da pintura, procurará captar, com maior precisão, não só o momento selecionado, como a ação da narrativa, permitindo, em termos pictóricos, retirar o “frame” adequado como base inicial da composição da pintura.

Formalmente, a pintura é captada através da visualização da composição por gradientes de tonalidades, ou seja, mentalmente transforma-se a imagem compositiva numa escala de cinzentos (do preto, o mais escuro, ao branco, o mais claro), e a pintura é realizada visualizando essa sobreposição mental em adição à interpretação da realidade visual, através desta escala intermédia de cinzentos, permitindo que a pintura seja criada e pensada em manchas que delimitam as formas e criam as figuras, invertendo a escala de cinzentos numa nova gama de tons quentes. Deste modo, procuramos relacionar a análise de casos relevantes, articulando-os permanentemente com a conceção e o desenvolvimento do nosso trabalho, de um ponto de vista conceptual e plástico, de modo não apenas a justificar as nossas opções estéticas e artísticas, mas também a poder desenvolver e aprofundar a nossa prática pictórica. A análise das várias obras dos artistas selecionados, que vamos entretecendo, comparativamente, com o nosso trabalho de pintura, assim como com vários momentos da investigação plástica, que expusemos ao longo desta dissertação, visam, na essência, fazer luz sobre a pesquisa artística que temos desenvolvido, e bem assim sobre o pensamento plástico que a suporta.



## Capítulo I – O olhar da pintura e o instante fotográfico

As sete pinturas propostas como suporte plástico desta dissertação são realizadas com técnicas como o óleo e o acrílico, e variam nas suas dimensões, tendo uma escala aproximadamente de 200x250cm, ou escalas mais reduzidas, como 60x100cm, 70x100cm, 116x89cm ou 70x100cm; há ainda pinturas, de formato quadrado, de 70x70cm e 100x100cm. *O Retrato Expressivo* tem como base processual a fotografia (Fig.1); esta apresenta-se no modo conceptual de captação de um determinado momento; pretende-se cristalizar, deste modo, uma ação encenada e, simultaneamente, dramática.

Este ponto de vista estético implica um processo de exaltação da expressão e do “mistério”, presentes na imagem, particularmente no que consideramos ser o seu modo ontológico, isto é, no modo autêntico da expressão do objeto representado. A fotografia permite fixar o momento e a ação, sobre os quais a pintura se baseará posteriormente, de maneira a criar o seu próprio tempo (o tempo da pintura), originando um trabalho de sobreposição progressiva e sucessiva de manchas e de cor.

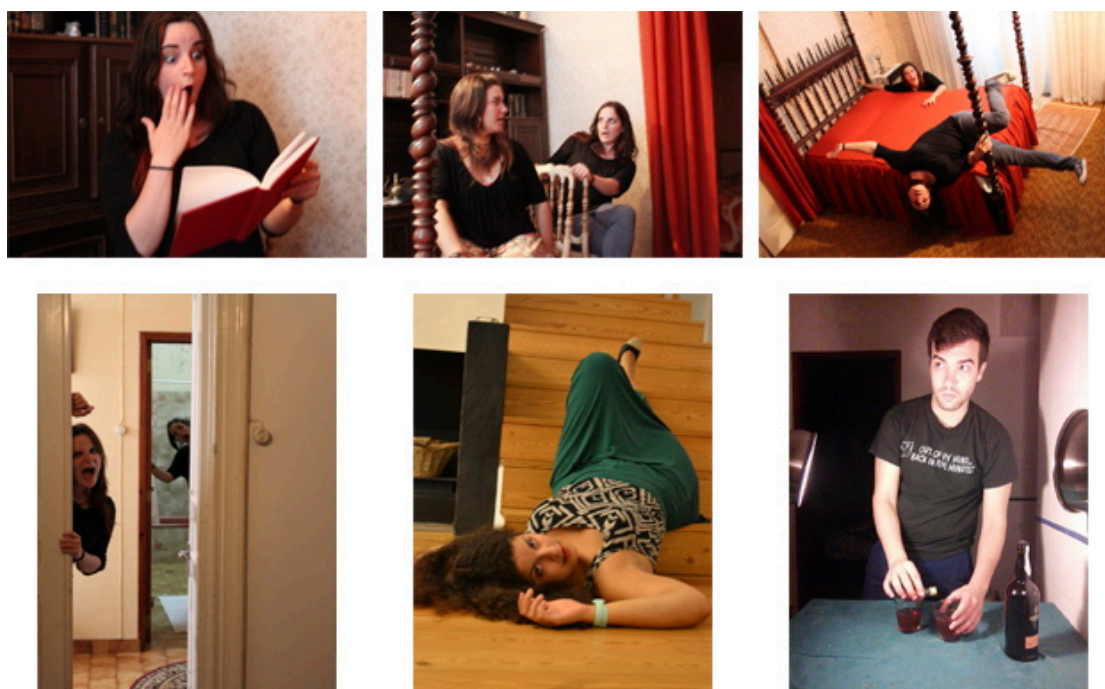


Fig. 1 Seleção final das fotografias digitais para as várias pinturas do projeto “O retrato expressivo”.

## 1.1 Pintura, fotografia e filosofia

### 1.1.1 O contributo teórico-estético de Deleuze

Gilles Deleuze estuda o ato de criação/produção na sua relação com o pensamento, particularmente através do trabalho cinematográfico. O filme tem a capacidade, através da imagem, de colocar a ação e a passagem dos momentos, da tela para a nossa mente, inicialmente através da sua escala e, posteriormente, a partir da narrativa ou dimensão conceptual, causando várias sensações e cogitações ao espetador, permitindo-lhe “rever-se” no filme. A perceção da trama não coincide geralmente com o tempo real, isto é, duas horas de filme podem representar meses ou anos da vida das personagens. Por outro lado, no tempo reduzido, e ou cortado, de uma sequência de tempo/ação que não “existe”, surgem lapsos de tempo e de imagem que são facilmente “completados” pela “mente” e pela interpretação do espetador. Tanto a pintura como o cinema vivem de uma experiência pessoal e presencial com o espetador. Um dos conceitos-chave desta posição parece consistir na noologia, uma prática utilizada por Deleuze para estudar as imagens do pensamento<sup>1</sup>, criando, a nosso ver, uma aliança inseparável entre a mente e a imagem, podendo surgir da imagem filosofia e vice-versa. À semelhança de Deleuze, afirmamos que a imagem e a mente estão intrinsecamente ligadas, as quais, por sua vez, acabam por ligar a arte com a filosofia.

A pintura apresenta limites físicos, assim como o cinema e a visão, mas esses seus limites podem ser pensados em paralelo; em primeiro lugar, a visão (o olho: 180 graus) e, em segundo, a câmara ou o ecrã, no qual, e quando o filme é projetado, pressupõe a sua própria transcendência, por via psicológica do espetador, e não, necessariamente, pelo tamanho da tela ou ecrã, ou seja, a verdadeira janela sem limites, que acaba por ser interpretada, e completada, pelos circuitos psicológicos da mente do espetador. Os suportes apresentam naturalmente barreiras físicas, mas estas são ultrapassados pelo conteúdo conceptual, estético e psicológico, como acontece na experiência da pintura, que opera na mente de cada um, acabando o filme por ser uma extensão dessa “habilidade”, e dessa potencialidade do ver, já que passamos a unificar-nos mentalmente com a imagem e com o movimento, ou seja, opera-se uma fusão do pensamento percepcionado. Deste modo, a ligação entre o tempo e a imagem

---

<sup>1</sup> RAJCHRAN, Jonh – *As ligações de Deleuze, temas e debates* [2002], p.41.

são essenciais tanto para o cinema, como para a nossa pintura, questionando-se o modo de representar direta ou indiretamente o próprio tempo, seja na sua dimensão pretérita, presente ou futura. Alguns conceitos que este filósofo menciona são a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”; estes originam uma “imagem-cristal”, ou seja, uma sequência de imagens que induzem em nós uma sensação irreal de tempo, a qual nós, intuitivamente, completamos e assumimos como real, ou “memória do real”: «a imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa de sublime.»<sup>2</sup>

Deleuze afirma que a filosofia é uma constante criação de problemas ou questões, e que os conceitos são criados ou produzidos, e não encontrados, assim como, estamos em crer, acontece na nossa pintura, em que o que é produzido é algo fictício, construído a partir do imaginário, sem “factos verídicos”. À semelhança de Deleuze, em que a filosofia se faz na colocação e resolução dos problemas que a arte origina, também a pintura, e particularmente a nossa concepção de retrato, coloca e resolve sistematicamente os seus problemas, nesse diálogo constante entre o pincel e a tela, entre a cabeça e a mão, entre o olhar e a distância. Segundo esta abordagem, a comunicação não é o essencial, nem na pintura nem na mente, já que é prioritário que a arte e o seu pensamento sejam primordialmente uma experiência com o próprio, que origine uma espécie de “coisa interna”, ou mental, ou seja, pensamos tratar-se daquilo a que Deleuze chama de “imagem-pensamento”, enquanto reação própria de cada um, a qual se traduz numa imagem mental, resultante de uma experiência em que avulta uma ideia e os seus correlatos noéticos.

## 1.2 Michael Fried. Da fotografia enquanto objeto de arte ao processo da pintura

### 1.2.1 Estudo de casos

O ensaio, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, é um dos pontos de partida para a abordagem da importância da fotografia na realização e desenvolvimento da nossa investigação, a partir justamente de alguns exemplos estudados por Michael Fried.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze – *A imagem-tempo, cinema volume 2* [2005], p. 192.

No domínio das relações da pintura e da fotografia, a premissa de que parte este autor reside no intervalo gerado entre a fotografia e a perspectiva do espectador perante ela, ponto de vista que, até à invenção da fotografia, seria uma característica particular da pintura, a qual integrava muitas vezes essa teatralidade. Encontra-se, assim, a necessidade de integrar a fotografia na arte contemporânea, e interligá-la tanto no processo da pintura, como nas problemáticas de foro psicológico associadas à teatralidade, à literatura e à objetualidade. Segundo o ensaísta, a pintura assume a fotografia como base processual, a partir de uma materialização esquemática e prévia da ideia inicial, convertida em imagem, ou seja, a imagem capta o momento e permite a simulação, bem como a sua transformação através do tempo “consciente” da pintura.

A abordagem dos fotógrafos, que aqui se apresentam, enfoca temas como o retrato, as emoções, ou o tempo, as quais estão presentes igualmente no nosso trabalho plástico.

No caso do fotógrafo alemão August Sander, o seu projeto recai essencialmente sobre a temática do retrato, representando o que considera ser o arquétipo do homem contemporâneo, colocando-o, para o efeito, dentro de um modelo cíclico de sociedade. Os seus retratos (Fig.2) conciliam a preocupação sistemática da própria plasticidade do trabalho, e o seu enquadramento sociológico. Os seus cenários são simples, embora contextualizados, em termos de adereços, atribuindo uma grande importância ao modelo que incorpora nas composições. Este fotógrafo, do pós-guerra alemão, faz assentar a sua obra na observação e documentação rigorosas, originando retratos que mantêm uma relação muito precisa com o tempo, historicamente considerado.



Fig. 2 Fotografia de August Sander, “Soldier”, 1940.



Fig. 3 Fotografia de Patrick Faigenbaum, “Untitled”, 1954

Já o trabalho do fotógrafo francês Patrick Faigenbaum apresenta uma série de retratos (Fig.3), a preto e branco, de grandes famílias aristocráticas italianas. Este fotógrafo pretende criar um “relatório do tempo”, aliado agora a uma ideia de interdependência entre a figura e o lugar. Os seus retratos, inicialmente a preto e branco, e mais recentemente a cores, parecem sugerir uma memória ou uma impressão temporal através da figura, assim como da sua inserção na composição familiar, com uma ligação direta entre figura e fundo (ambiente). Os seus temas revelam-se muito intensos e absorventes e, do ponto de vista estético, não só os modelos como a utilização do claro-escuro produzem uma outra intensidade e uma outra memória. Estas transições de claro-escuro registam-se em zonas específicas de preto, e posteriormente realçam a expressividade contrastante, enfatizando a expressão facial, de modo a proporcionar um melhor entendimento da narrativa, ou conceito, por detrás de cada fotografia. Esta expressividade visual, marcada pelos contrastes e pelas realidades familiares, confere ao seu trabalho um registo intenso de “continuidade”, maior do que o “tempo” que as figuras procuram representar, ou no qual procuram “inserir-se”.

Os ambientes das suas composições são soturnos e surgem com uma total entrega à temporalidade visual e psicológica, diretamente relacionados com a cor e a intensidade dos contrastes:

*A alternância do preto e do branco indica a coexistência de dois mundos que correspondem a, simultaneamente, duas vezes o hoje. A cor veio depois dos retratos das famílias [...], mas a preto e branco, isto é, os jogos dos valores de cinza persistem. É o campo e a fonte do claro/escuro, a condição do corpo na*

*compreensão do volume atmosférico. Isto dá ao ar o “peso” das cinzas, que promove a modelação da luz e das próprias formas. Mais abstrato que a cor, é a discreta introdução do fantástico da imagem, ou, provavelmente, a verdade do quotidiano.*<sup>3</sup>

Por último, selecionamos a obra fotográfica de Luc Delahaye, cuja temática envolve o retrato como forma de compreensão do mundo. O seu trabalho procura explorar a controvérsia entre a claridade e a confusão, problematizando os limites entre a realidade e o imaginário, mantendo uma relação entre arte, história e informação. Na série *L'Autre*, publicada em 1999, Delahaye tirou secretamente fotografias (Fig.4), isto é, através do encontro das pessoas em movimento com a câmara, captou vários rostos no metropolitano. Em seguida, cortou as fotografias, de forma a enfatizar os rostos naquele retângulo circunscrito, ou seja, os seus retratos assinalam um rosto encerrado numa máscara de olhos vidrados, representando, de algum modo, um mundo fechado. Este fotógrafo é conhecido, igualmente, pelas suas obras de grande escala, as quais retratam conflitos, acontecimentos mundiais ou questões sociais. Caraterizado pelo seu desprendimento, pela sua objetividade e pela riqueza dos detalhes, a sua abordagem documental, é, no entanto, combatida pela intensidade dramática da sua estrutura narrativa posterior.



Fig. 4 Seis fotografias de Luc Delahaye, da série “L’Autre”, 1999.

---

<sup>3</sup>. Tradução nossa da web: <http://www.patrickfaigenbaum.com/presentation/> .

A partir da breve análise destes casos, podemos concluir que a reflexão de Fried revela a grande importância da fotografia contemporânea para a arte e para a sua própria história. O seu percurso, em constante evolução tecnológica, permite-nos atualmente usufruir da possibilidade de utilização de todas estas estratégias e modos concetuais em favor da nossa pintura, tirando partido das ideias e da plasticidade do trabalho destes artistas, particularmente dos fotógrafos que refletem esteticamente sobre a existência de diferentes formas de criar arte, as quais incluem algumas das preocupações atuais sobre o Homem dos séculos XX e XXI.

O debate acerca da ontologia da obra de arte foi inaugurado, em parte, com *Art and Objecthood*, onde o autor afirma que «é na fotografia, e não na pintura [...] que as fundamentais questões sobre os limites da representação e os limites da crítica da representação foram todos levantados ou postos em causa».<sup>4</sup>

Na atualidade, a representação através da pintura não tem limites, antes características de impacto que ilustram, de diferentes formas, não só o exterior (fotografia) como o interior (alma/consciência). Este confronto entre a pintura e a fotografia passou a coexistir, lançando novos desafios artísticos, e originando novas questões estéticas. A dada altura, o autor faz uma curiosa comparação entre a fotografia e o fóssil, na medida em que ambos são testemunhos do tempo, algo que já “passou”. É precisamente a partir de formas e conceitos, não oriundas propriamente da representação, que a teoria da fotografia e a sua produção têm sido bastante importantes na arte e na pintura, especificamente. A questão fulcral parece assentar ora sobre o estado de espírito do sujeito ora sobre a matéria fotografada: «As pessoas pensam que se apresentam de uma forma, mas não conseguem evitar o facto de mostrarem mais qualquer coisa. É impossível ter tudo sob controlo».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Michael Fried – *Why Photography Matters as Art as Never Before*, [2008] p.303. Tradução nossa.

<sup>5</sup> Michael Fried – *Why Photography Matters as Art as Never Before* [2008] p.339. «“People think that they present themselves one way, but they cannot help but to show something else as well. It’s impossible to have everything under control.”» Rineke Dijkstra

### 1.3 Fotografia, Pintura e Encenação. Quatro exemplos: Calle, Goldin, Wall e Boltansky

#### 1.3.1 Sophie Calle

No seu trabalho artístico, esta fotógrafa francesa procura uma construção de identidades, na qual a fotografia assume o estatuto de documentário ou “prova”. O seu trabalho tem raízes na arte conceptual, pois a sua ênfase reside na “ideia”, que suporta o trabalho, e não tanto no resultado final. O projeto *Detective*, de 1980, (Fig.5) consiste no facto de Calle ser seguida por um detective particular, contratado pela sua mãe, a pedido da própria fotógrafa. Esta começou a encaminhar o detective, de modo inconsciente, para zonas de Paris, com as quais mantinha uma relação íntima, invertendo, assim, a posição esperada do sujeito observado.

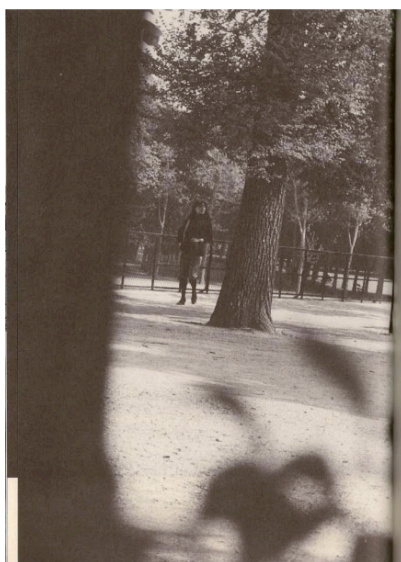


Fig. 5 Registo fotográfico da “prova de existência” do projeto “Detective” de 1980, de Sophie Calle.

Este trabalho parece sugerir um manipulado processo de invasão da intimidade, e questiona, desde logo, o próprio papel do espetador. Ao procurar gerar uma sensação de mal-estar, o espetador torna-se, em simultâneo, um colaborador involuntário nesta manipulada “violação da vida privada”. Este projeto parece implicar uma perda recíproca de vontade, por parte de ambos os intervenientes, deliberadamente construída e manipulada. A natureza artificial do documentário, implicada no nosso projeto do Retrato Expressivo, evidencia e questiona a natureza da própria verdade através da fotografia. Elementos como o mistério e a investigação,



associados a um trabalho situado apenas entre o testemunho e a documentação, acabam por caracterizar este relato autobiográfico.

### 1.3.2 Nan Goldin

Esta artista produz fotografias (Fig.6) intensamente pessoais, espontâneas, mesmo sexuais e transgressoras, face à sua intimidade e à dos que a rodeiam. O seu trabalho implica altos contrastes de luz e de cor, o que contribuiu de forma inovadora para o lugar da fotografia na arte. A sua intenção agrega preocupações sociológicas e mesmo culturais.



Fig. 6 Fotografia de Nan Goldin, “Misty and Jimmy Paulette in a taxi” NYC, 1991.

A fotógrafa trabalha, sistematicamente, sobre a natureza e o estatuto da cultura *gay* e transexual, contaminada pela violência e pelas drogas, ou seja, “documenta” uma subcultura apresentada de modo aparentemente chocante e sem grandes filtros; cria uma atmosfera que “personifica” a beleza, assim como as suas consequências numa subcultura tipicamente nova iorquina, refletindo intensamente sobre a sua estética; enfatiza a “construção” do corpo por via dos modelos adaptados pelas *dragqueens*, apresentando uma transformação do “eu”, e evidencia os limites da condição humana, numa luta constante entre a vida e a morte. Deste modo, a câmara apresenta-se como uma memória visual da vida, um foco sobre a identidade, questionando a própria vida, os seus limites e possibilidades.

### 1.3.3 Jeff Wall

Wall é internacionalmente conhecido como o artista que trouxe a fotografia das margens do mundo da arte para o seu centro. O seu trabalho, em grande escala, revela-se como um espetáculo visual e conceptual. As suas fotografias foram

comparadas com pinturas históricas do século XIX, devido à captação, com atenção pormenorizada, de todos os detalhes do momento, indubitavelmente consideradas já parte integrante da História da Arte. Em 1970, começou a tirar fotografias a cores, as quais assumiam uma relativa saturação da cor, numa escala sem precedentes no domínio da fotografia artística.



Fig. 7 Fotografia de Jeff Wall, “A woman and her doctor”. Transparência em caixa de luz, 3/3>100.5x155.5cm, 1980-81.

A sua fotografia (Fig.7) pode parecer instantânea e simples, mas é, de facto, meticulosa e planeada até ao mais ínfimo detalhe, recorrendo a atores, e a uma iluminação artificial, bem como a complexas composições encenadas. Utiliza, igualmente, a fotomontagem, potenciando a composição, dentro de uma subtil encenação. O seu trabalho tem também uma forte vertente cinematográfica e até escultórica, não deixando de conciliar-se com a tradição da pintura figurativa; utiliza infinitamente a pintura como inspiração, na medida em que “pendura” a sua fotografia na parede, invocando uma reflexão e dimensão até então características da pintura, sem prejuízo dos objetos e da reflexão teórico-estética adentro a experiência minimal.

#### 1.3.4 Christian Boltanski

A obra deste fotógrafo francês cria uma ação artística inédita, que dá ao espaço um movimento contínuo, cujo tema fundamental é a memória e seu valor universal, seja na sua dimensão colectiva ou individual. As questões colocadas por Boltanski: “Porque eu e não outro?” e “Porque agora e não mais tarde?”,

problematizam o que considera ser a aleatoriedade do nascimento e da morte. Os arquivos, as fotografias, os adereços, as “batidas do coração”, são indícios de uma tentativa de recordação constante da inevitabilidade da morte, e uma forma de questionar quão relativa é a aleatoriedade do nascimento. O seu trabalho incide, por conseguinte, na problematização do retrato, da memória, da infância e do sofrimento causado pela ausência, o que lhe permite reviver uma “identidade ausente”, ou seja, a morte. Para este artista, os dispositivos formais nunca se dissociam da emoção que suscitam, dentro da qual a fotografia é, no fundo, um “objeto” que representa um momento passado. As suas coletâneas de retratos colocam, lado a lado, conjuntos de diferentes tipos de pessoas, incidindo no contraste entre inocentes e criminosos nazis e suíços, os quais, para o artista, representam uma morte universal sentida.



Fig. 8 Instalação de Boltanski “Menschlich”, 1996.

Os conjuntos de rostos que agrupou (Fig.8), (a partir de mais de 6000 fotografias) tornam as caras “todas iguais”, num esforço de homogeneização do rosto, tanto o bom, como o mau, moralmente considerados, numa amálgama de retratos, agora sem identidade; para além das imagens que os rodeiam, todos eles, mortos, partilham neste registo póstumo apenas a condição humana. Assistimos a uma total diluição da identidade, ao contraste entre a singularidade de cada indivíduo e, em simultâneo, à tábua rasa da identidade, emergindo o consequente esquecimento invocado pelo seu trabalho. Este artista não procura a realidade, mas, sim, as recordações da memória. Formalmente, atribui às imagens uma difusão e um esbatimento visuais, almejando uma maior aproximação e familiarização com o espetador; nunca isola um rosto, enfatiza o contraste da humanidade com os indivíduos cuja identidade pessoal rasura, assim como com as suas ações; afirma que

a imagem que resta não é um substituto do “momento”, pois que este é substituído, por sua vez, por uma visão artística.

## 1.4 O projeto de Pintura

### 1.4.1 *O Retrato Expressivo*: o processo fotográfico

À semelhança da obra de outros artistas, a fotografia tem um papel crucial no processo da nossa pintura. Todo o processo fotográfico, desde o cenário, aos modelos e à luz, implica uma manipulação de acordo com as exigências dramatúrgicas e cinematográficas impostas por esta visão pictórica. Apesar de ser tudo encenado, os cenários são espaços interiores familiares, assim como os modelos utilizados são rostos familiares, aos quais reconhecemos particular expressividade; a perspectiva varia, e, de modo frequente, os modelos ocupam a zona central da composição. A ideia prende-se com a ilusão da “repercussão de um momento”, ou seja, uma ação em suspensão, no exato momento do êxtase da “narrativa”. A intenção reside essencialmente numa representação de uma figura familiar, que origina o “congelamento” de uma ação misteriosa. Pretende-se, ainda, criar um prenúncio de “suspense”, de “morte” e “assassínio” mesmo, de uma forma exagerada, mas, simultaneamente, com uma leve sensação de comédia. Esta tentativa de condensação e de “congelamento” de momentos diversos prenuncia uma narrativa dramática e misteriosa, ou seja, um momento de “suspense” (pictórico) visual, que tem como antecedente uma certa estrutura narrativa, presente no teatro, e sobretudo no cinema. Porém, o conceito de narrativa não assume aqui uma definição clássica, isto é, linear, e pré-construída; pelo contrário, parece encontrar eco no sentido “pré-linguístico” e “pré-subjetivo”, que se encontra subjacente a toda a obra de arte. Este trabalho pretende refletir o caos, a dúvida, a ilusão, assim como questiona aquilo a que chamamos realidade e verdade, questões muito presentes na contemporaneidade, ao contrário de uma visão tradicional, de feição platónica, em que a verdade encontra a sua validade em estruturas transcendentais; neste contexto, a noção de construção, de desafio e de obra de arte como “sensação”, em sentido Deleuziano, constituem os limites do nosso trabalho.

Existe uma tendência para uma visão enclausurada, quase claustrofóbica, gerada a partir da manutenção dos intervenientes num espaço circunscrito, isolado,

apertado, de modo a destacar a figura humana. A cor, a luz e os contrastes são essenciais para esta fotografia como processo inicial de realização pictórica. A cor, essencialmente o preto, o branco e o vermelho, procuram conferir um ambiente de choque e impacto imediatos. A luz natural, em simultâneo com a luz artificial, criam diferentes jogos de luminosidade, assim como grandes contrastes de luz e sombra. O maior foco de atenção reside na expressão facial do modelo; esta permite transmitir a informação fornecida para que a fotográfica dramatização do momento se revele de forma perceptível no prévio momento de encenação, sendo que as diretrizes dadas aos modelos consistem na posição e na emoção que devem transmitir, a saber, o “sentido de alerta”, o “suspense”, o medo permanente, o desconhecido, a confusão, o drama, a ambiguidade e a suspeita, ingredientes que potenciam a sua própria “leitura” e construção enquanto personagens.

Os objetos propositadamente colocados na composição (livro, cadeiras, cama, portas, frasco e escadas, entre outros), assumem uma dimensão simbólica, acabando por contribuir para a complexidade desta “narrativa dramatizada”, assim como para a construção da sua dimensão conceptual, de natureza cinematográfica. Nesta pintura, o retrato, a morte, a dúvida, o “suspense”, o medo e o “estado de alerta” constituem os elementos importantes, que procuram dar corpo a uma expressão que é interrompida em determinado momento, como se de um “still” se tratasse, à semelhança da proposta deleuziana. No centro da composição, estão as figuras; estão presas, e, de algum modo, reféns da expressão; aí o momento fica congelado numa situação extrema.

Neste sentido, a expressão do sujeito indica o estado psicológico da figura no momento da ação, remontando esta à ideia inicial de uma “representação da vida encenada”. Esta dimensão conceptual assenta na parafernália de imagens com que somos atualmente bombardeados, tanto nos mass-media como no próprio mundo da arte. Uma fotografia é um objeto, uma imagem, que pode ser constantemente alterada, assim como uma pintura; utilizar a fotografia como primeiro passo de processo pictórico permite exagerar a encenação do momento até à expressão pretendida.

A maioria das imagens pictóricas resulta do processo fotográfico inicial; há, no entanto, algumas imagens que podem surgir por continuidade, a partir do mundo da internet, como a última imagem (Fig.9), em que se desenvolveu um processo de pesquisa de emoções, através de palavras-chave no motor de busca, como “suspense”,

medo, grito, dentro de uma dimensão fisiognomónica<sup>6</sup>, sem desatender a uma exigente e inerente dimensão estética. Esta última imagem, inspirada na obra “O Grito” (Fig.10), de Munch, é uma simulação que se quer relacionar com um mundo psicológico e fisiognomónico, a partir das relações entre aquilo que frequentemente se chama realidade e a sua distorção, num processo construtivo contínuo.



Fig. 9 Imagem selecionada e retirada da internet (cf. referências: fonte de imagens), como meio processual do Retrato Expressivo.



Fig. 10 Edvard Munch, “O Grito”. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, 91x 73,5cm, 1893.

---

<sup>6</sup> A fisiognomonia é a arte de conhecer o carácter humano pelas feições do rosto.

## Capítulo II – A pintura e o retrato: o método pictórico do “retrato expressivo”

### 2.1 Pintura e retrato. Relance histórico

*Dá a um homem uma máscara e ele dir-te-á a verdade.*

Oscar Wilde

Esta pesquisa tem como objetivo principal a prática da pintura, nomeadamente a prática do retrato, e o seu estudo através da linha de pensamento a ele associada, a saber, a expressão, o drama e o mistério.

O retrato expressivo abrange tanto o fascínio pelo rosto, como os mistérios e as especificidades que o envolvem. O retrato é composto de variadíssimas formas, tanto na sua execução, como na infinita gama de expressões que alberga; as expressões faciais podem ser dúbias ou, no modo como as pensamos, não revelarem o estado de espírito real do sujeito, ou seja, nem sempre representam exatamente o retratado, utilizando, neste caso, o rosto como máscara.<sup>7</sup>

Historicamente, os gregos foram os primeiros a fazer retratos individualizados e, desde então, o retrato passou a ser visto como um género autónomo. O retrato é o resultado de uma tensão entre dois elementos divergentes: por um lado, o da exigência de representação do carácter, formado na sua individualidade e, por outro, a sua maior ou menor idealização. A investigação das peculiaridades físicas e psicológicas do retratado, sem as quais o trabalho de retrato perderia a sua identificação própria, assim como o valor socialmente exemplar da sua função, devem ir além, necessariamente, dos aspetos ornamental e simbólico. Deste modo, impôs-se uma considerável transformação face às possíveis características físicas, pouco atraentes, por vezes, as quais impediam a aceitação do retrato por parte dos retratados.

Genericamente, existem duas formas de fazer retrato: uma, através da imitação ou cópia, outra, por via da idealização ou da interpretação seletiva. Ambas diferem, no entanto, na busca da individualidade e no próprio ato de retratar; a primeira é fiel ao modelo, e procura trazer à superfície os aspetos físicos e fisiognomónicos, sem

---

<sup>7</sup> AAVV – *The Mirror and the Mask, Portrait in the age of Picasso* [2007], p.6.

prejuízo da utilização de elementos formais e plásticos complementares da pintura. A segunda mergulha numa trama encenada entre modelo e pintor, onde as expressividades de ambas as “almas” são retratadas.

No século XX, o retrato é abordado de uma forma mais abrangente, na qual se apresenta o rosto e ou o corpo inteiro, ou apenas fragmentos. A expressão facial não se circunscreve aos aspetos físicos, engloba a gestualidade humana, assim como a perspetiva com que se cria e encara o objeto, numa perspetiva simultaneamente ontológica e artística. A psicologia das personagens acaba por ser traduzida e transmitida simbolicamente na pintura, retratada através da composição e da expressividade dos elementos faciais, como os olhos (espelho da alma, simbolizando defeitos de carácter), o nariz (ponto de sensibilidade) ou a boca (elemento eminentemente sensual); assim, por esta ordem, simbolizam a cabeça, o tronco e os membros, e podem corresponder à dimensão existencial e espiritual do retratado, do seu ânimo e dos seus instintos. Deste modo, o retrato que procuramos desenvolver, ao representar o ânimo, e todas as questões que o originam e condicionam, apresenta uma aparente inércia, inércia esta que constitui um dos aspetos decisivos da nossa conceção de retrato.

O retrato contemporâneo parece conter uma expressividade fugaz, a qual, dentro de uma dinâmica representacional, potencia a característica do instantâneo, conseguida através de um processo fotográfico. Em suma, o retrato contemporâneo ampliou os seus horizontes e possibilidades e, sobretudo, transformou-se num género infinitamente mais complexo.<sup>8</sup> Neste contexto, pretendemos trabalhar sobre os modos do retrato contemporâneo e os seus antecedentes. A alma e o corpo, se utilizarmos uma dicotomia clássica, não podem viver separados, daí reduzirem-se a um arquétipo difícil de trabalhar; na verdade, pensamos não ser possível tratar a figura humana para além da sua própria e intrínseca natureza, isto é, o corpo e a mente, e as suas relações mútuas e intrínsecas.

Seja como for, é ainda na segunda metade do século XVIII, e na primeira metade do século XIX, que o retrato alcança uma extensão nunca antes verificada, sendo concebido e realizado num âmbito mais alargado, já que, por um lado, cede a um crescimento exponencial de vários suportes tecnológicos e, por outro, a sua

---

<sup>8</sup>AAVV – *The Mirror and the Mask, Portrait in the age of Picasso* [2007], p.6.



massiva divulgação estabelece uma nova distinção entre o retrato como documento, e ou como arte, a partir de uma intenção criadora.

Neste sentido, o retrato na época contemporânea não pode ser explicado apenas por razões sociológicas da democratização da arte e da importância que o novo regime burguês atribui ao conceito de indivíduo, já que através deste género se erigiu uma nova e expressiva concepção antropológica da identidade. O retrato romântico, por exemplo, concentrou a sua força na expressividade do rosto, cuja animação expressiva estava contida na forma de olhar para o modelo, como que filtrando, através da subjetividade do artista, o próprio universo psicológico do retratado.

Com ou sem intenção artística, o Homem do século XXI foi e é infinitamente retratado, e a reprodução do seu carácter esfíngico acaba por contribuir para a situação imagética saturada do retrato.

A arte do século XX quis ir além das aparências físicas, para entrar numa intimidade comparativa mais relevante e reveladora. A partir daqui o retrato contemporâneo tem um efeito de “triunfo-derrota”, em que muda, mas não “progride”, ou seja, o retrato, em si, nunca desapareceu e a sua mudança conceptual deriva das diferentes “almas” que o criam nos referidos modos: a imitação (que vai do espectro do visível ao invisível) e a interpretação seletiva.

### 2.1.1 Caravaggio. O retratista exemplar da luz e da expressão

Historicamente podemos refletir sobre a pintura algo “cinematográfica” e dramática de alguns dos retratos exemplares de Caravaggio. A sua obra revela-se através de uma obscuridade própria, que cria com altos contrastes de claro-escuro e uma grandeza visual com uma carga psicológica profunda. A obra Medusa (Fig.11), é um retrato que apresenta uma expressão exagerada por via da representação do espasmo facial, o qual traduz o horror da decapitação desta figura mítica. O conceito desta obra parece recair sobre a simbiose, através da pintura, entre o real e o mítico, o belo e horrível, ou seja, uma pintura de um modelo “realista”, representando uma personagem mitológica. A narrativa, que a pintura representa, fala da figura mitológica grega Medusa, filha dos deuses marítimos, um monstro criado e mortal que, enquanto bela figura feminina, possui terríveis cobras no lugar do cabelo, e cujo

atributo era transformar em pedra quem a olhasse diretamente nos olhos; depois de ser decapitada, tornou-se um símbolo para afastar o mal. Tal como neste exemplo, a beleza e o terror andam, por vezes, lado a lado, e criam em simultâneo o medo e o fascínio; é uma pintura que pretende ser dramática, muito marcante nos seus contrastes de cor, reproduzindo Caravaggio, neste caso particular, mais do que uma referencia iconográfica, uma intensa mensagem psicológica, na qual alia o modelo humano real (numa pintura realista) à mitologia como conceito; este modo de representação permite revelar o horror mitológico, captada através de uma expressiva e dramática euforia, a qual acaba por contaminar o espetador, a partir da confrontação intencional de ambos.<sup>9</sup>



Fig. 11 Caravaggio, “Medusa”. Óleo sobre tela, 60x55cm, 1596/98.

### 2.1.2 Paul Cézanne. O pintor do visível e do invisível

Cézanne foi um pintor pós-impressionista francês que revolucionou a forma de olhar a arte através da sua própria visão, pois o olhar perante o modelo é sintetizado mentalmente e, posteriormente, representado através de formas geometrizadas, produzindo imagens através do círculo ou do triângulo, os quais se encontram na natureza do nosso olhar (assim como na mancha do nosso próprio trabalho pictórico). O seu trabalho insere-se numa transição da conceção e criação pictóricas, do século XIX para o século XX, constituindo um grande impulsionador

---

<sup>9</sup> Michael Fried – *The Moment Of Caravaggio* [2010], pp.1-3; pp.108-117. Segundo Michael Fried, a pintura de Caravaggio atravessa estruturalmente duas fases; a primeira é caracterizada pelo conceito de imersão, em que o pintor e a pintura se conglomera, quase indissociavelmente, e um segundo momento em que se denota já um maior afastamento face à pintura. Mesmo que, no limite, Fried acabe por afirmar que se a obra de Caravaggio oscila entre esses dois polos, as congruências na relação o espetador alteram-se respectiva e radicalmente.

da pintura, e fonte de inspiração para pintores como Matisse e Picasso. Na sua fase inicial explora temas dramáticos e eloquentes da escola romântica, e mais tarde cria um estilo próprio, influenciado por Delacroix.

As suas pinturas apresentam uma distorção formal, assim como alterações relativas à perspetiva, com o intuito de realçar o volume e o peso dos objetos, representando a cor de um modo nunca antes visto, definido agora através de volumes. A sua composição é expressiva, e o seu estilo consiste em ver a natureza reduzida a formas fundamentais, a saber, esferas, cilindros e cones. Paisagem e naturezas mortas são, assim, as suas temáticas principais.

Mais tarde passa a interessar-se pela representação a partir da observação direta, e desenvolve gradualmente um tipo de pintura mais ligeira e arejada. Nas obras de Cézanne entende-se o seu desenvolvimento em direção a uma pintura esteticamente solidificada, quase arquitetural; a sua visão binocular resulta em duas percepções possíveis: a profundidade do olhar e o intrínseco conhecimento mental, relativo, simultaneamente, às relações espaciais desta visão. Este valor duplo da percepção está aliado à sua procura da captação da verdade e da sua percepção, facto que o leva a modelar as linhas básicas das formas, de maneira a diferenciar e expor a visão distinta entre o olho direito e o olho esquerdo. O artista exalta a natureza – o seu modelo – e afirma que aquela é fiel a si própria, embora, no entanto, tenha prazo de validade, ou seja, a natureza tem como característica uma permanência circular, evolutiva, que não permanece intacta.

Pelo contrário, a pintura sobrevive, “confere” ao artista elementos únicos da gestualidade pictórica, psicológica e temporal. Neste contexto, Cézanne e Picasso partilham da mesma opinião; Picasso ressalva o facto de a natureza e a arte se apresentarem como duas realidades distintas, ou seja, através da arte transmite-se o que a natureza não é.<sup>10</sup> Entende-se que, em duas obras de autores diferentes, sobre a mesma base da natureza, ambas podem apresentar resultados diferentes, enaltecendo assim a unicidade do registo pictórico. Essa forma gestual e pessoal permite ao pintor exibir a sua mundividência, através do seu registo, em que o resultado é visto como uma “razão superior”.

---

<sup>10</sup> Charles Harrison – (2ª ed.) *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* [2013] p. 215, tradução nossa.

Na Pintura “Velha com Terço” (Fig.12), a composição apresenta uma figura feminina com o rosto cabisbaixo, em que a mancha, pouco realista, confere ao espetador uma sensação introspectiva e pessoal das emoções, algo mais misterioso e enigmático que aprofunda as próprias sensações. Este pintor confere à pintura uma importância superior em relação à cor e à harmonia entre o mundo/natureza e o pintor/olhar; Cézanne chega mesmo a afirmar que «a arte, [...] põe-nos nesse estado de graça onde a emoção universal, nos é traduzida, como que religiosamente, mas com muita naturalidade.»<sup>11</sup>



Fig. 12 Paul Cézanne, “Velha com terço”, Óleo sobre tela, 80,6x,66,5cm, 1895.

### 2.1.3 Columbano Bordalo Pinheiro. O retratista do “realismo psicológico”

Peculiar e individualista no carácter, este eminente retratista representou a pequena burguesia de Lisboa de uma forma psicológica e realista, captando a essência do retratado. Ao contrário dos pintores seus contemporâneos, que pintavam no exterior, Columbano capta cenas sociais em interiores, terminando posteriormente a obra em atelier. O ponto de partida de análise deste pintor foi o Retrato de Antero de Quental (Fig.13), no qual observamos o brilhantismo da mancha, numa composição intensa, destacando-se uma intrínseca realidade psicológica, realçada por uma luminosidade particular. O artista insere-se numa estética vinculada à modernidade, na qual o retrato e a figura surgem como representações verdadeiramente

---

<sup>11</sup> Joachim Gasquet – *O que ele me disse...*, [2012], p. 66. Tradução nossa.

“humanizadas”. Na convivência com a sociedade dos intelectuais da época, em que por entre conversas observa atentamente as suas personalidades num primeiro registo, captando-as e produzindo-as posteriormente com manchas em ateliê. É de referir que os escritores, ou os políticos retratados, lhe concediam essa liberdade para a criação da sua pintura.

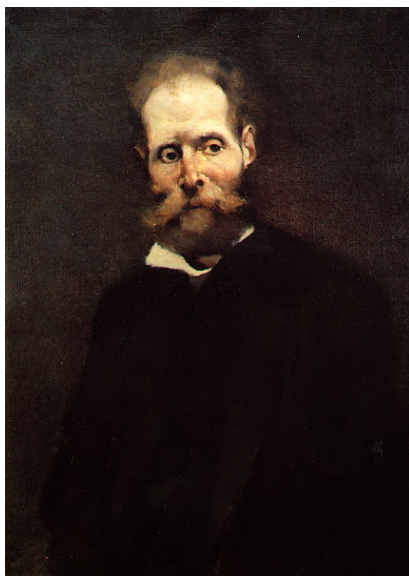


Fig. 13 Columbano, “Retrato de Antero Quental”. Óleo sobre tela, 73x53cm, 1889.

As escolhas dos retratados por Columbano são determinadas pelo seu instinto pessoal, a partir da obra e do impacto que causam no próprio artista, tal como Antero, como já referimos, escolhido pelos seus ideais modernos, pela sua característica e metafísica obra literária, e pelo seu modo de pensar (melancólico). O Retrato de Antero de Quental, realizado a uma escala proporcional à escala humana, surge captado com fidelidade, em que a representação apresenta o poeta com um olhar cansado e taciturno, os olhos encovados, as suas faces magras, acentuadas, parecendo já prenunciar o seu trágico suicídio; este retrato intimista é reforçado pelo seu fundo negro, não só revelando uma maior dimensão psicológica, assim como a carga emocional intensa que polariza toda a composição. Na pintura de Columbano podemos ver já uma dicotomia entre a pintura e a fotografia; para o artista, a fotografia tornou-se um apoio ou auxílio à pintura no momento do seu processo criativo; a fotografia levou a uma nova abordagem do retrato, já que o retrato se impôs, desde logo, como uma das tipologias fotográficas. Até aos dias de hoje, a expressão fotográfica e o retrato estão intrinsecamente ligados, agregando conceitos e processos que deram origem à fotografia de retrato, não apenas como mera

representação figurativa do sujeito, como também buscou a captação de caracteres, dentro de uma variedade fisiognomónica, onde a cor e a luz tentam vencer o próprio tempo. Os diferentes valores produzidos pelo calor ou pelo frio seriam representados pelas diferentes tonalidades, sabendo que o que provoca o escurecimento seria representado pelo estado de alma melancólico e intimista, como que representando a alma em vez da figura.

#### 2.1.4 Pablo Picasso. A máscara da pintura. Reminiscência do reflexo: efeitos da cor

Pablo Picasso é um artista de conhecida versatilidade, o que permite um estudo variado e exigente no domínio da pintura. Sempre fiel a si mesmo, o pintor procura o “ideal” da pintura, construindo, em harmonia com este pensamento, um legado de espontaneidade e liberdade, o que reflete as suas ideias e os seus sentimentos reproduzidos na tela. A sua diversidade temática e formal é justificada através da sua grande intensidade e necessidade criativas. A obra “Mulher Chorando” (Fig. 14) foi escolhida dada a sua interligação temática com a dimensão plástica e conceptual da nossa pintura.



Fig. 14 Pablo Picasso, “Mulher em lágrimas”. Óleo sobre tela, 60x49cm 1937.

Esta pintura contém uma expressão exponencialmente dramática, não só pela composição, mas também pela temática, e pela acentuada cor: intensos vermelhos,

amarelos vibrantes, e a marca de tinta dos contornos pretos, que executa de forma abstratizante e compacta, bem como pelas formas geometrizadas que conferem à figura uma agressividade visual, que nos compele a experienciar os sentimentos e emoções do retratado. Este confronto constante com uma emoção produzida parte das temáticas da vida e da morte, e dos sofrimentos subjacentes a uma época repleta de sofrimentos gerados pela guerra civil espanhola, período do qual data a “Guernica”, a sua obra mais emblemática. Ao longo do seu extenso trabalho pictórico parece existir uma constante preocupação com a problemática do tempo, entre a visão e a mão, ou seja, parece que o pintor enfatiza a importância da experiência da visualização mental do objeto, reproduzindo-o através da tinta e das manchas, as quais indiciam uma figura expressiva com os seus primordiais instintos e emoções.

#### 2.1.5 Max Beckmann. O caos, a expressão, o exagero: o poder *versus* o medo

Este pintor expressionista alemão, anti-modernista, destaca-se através da sua obra dramática, utilizando a tradição da pintura figurativa na qual coloca as personagens em espaços claustrofóbicos e estridentes, mantendo uma ligação referencial e direta ao retrato expressivo pela sua vivência ligada à morte e à crítica. As suas obras, energéticas e de grande dramatismo, transmitem a visão de uma sociedade claustrofóbica, caótica, e confusa que o rodeia. Beckmann parte de temas alegóricos, repletos de simbolismo, abordando o retrato e o autorretrato, lidando com assuntos universais, como o medo, a redenção, a eternidade e o destino; este pintor cria os seus próprios problemas plásticos, aos quais dá respostas, constituindo-se o seu próprio rival. Com pinceladas soltas e manchas em formas fechadas, com tons escuros e mate, que contrastam com o branco e com as figuras de gestos variados, representa a angústia, o sofrimento, o desespero e a clausura, transmitindo, por imagens, o que o incomoda ou revolta.





Fig. 15 Max Beckmann, “A Noite”. Óleo sobre tela, 113x153cm, 1918-19.

Na pintura, “A Noite” (Fig.15), datada de 1918-19, surgem três homens que, ao invadirem um pequeno e apertado quarto, aterrorizam a cena. À esquerda, um homem é pendurado ou enforcado por um dos invasores, e o seu braço torcido por outra figura. Uma mulher aparece de costas, com as pernas abertas, pendurada pelas mãos a um dos suportes da sala, envolta na pouca roupa que lhe resta; esta é uma cena evidentemente de “caos”, agressividade, violação e clausura. À direita, uma criança está aparentemente a ser levada por um dos intrusos. O tema é instantaneamente pesado, amplificado pelo uso da cor e da forma, pelos altos contraste entre o preto, o branco, os apontamentos assertivos de vermelho, os fortes contornos que utiliza para realçar a presença das figuras, e ainda pelas formas retilíneas e geometrizadas que utiliza de modo a acentuar a agressividade da composição. A pintura tem por tons base o preto e o castanho, o branco e o amarelo e tons avermelhados, vibrantes e pontuais, que conferem à composição uma sensação incómoda do horror humano, possivelmente representando, em simultâneo, uma profunda inquietação e uma enorme agonia.



## 2.2 O Retrato Expressivo

### 2.2.1 A expressividade psicológica no conceito da pintura

O nosso processo pictórico situa-se entre a realidade (o rosto e a identidade) e a imaginação criadora, e insere elementos do nosso quotidiano, distorcendo-os sobre cenários surreais (tal como acontece nos sonhos, e surge ilustrado na obra de Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*). Na nossa pintura surge uma “urgência representativa”, isto é, no cenário ilusório da pintura, em que tudo é permitido, optámos por centrar a atenção na personagem, ou num específico momento da sua expressão, do qual poderá sugerir um estado íntimo e profundo; procura-se captar as personagens no momento crucial da emoção e da expressão exata que querem transmitir. A “necessidade interior”, conceito espiritual kandinskiano, entender-se-á no nosso trabalho através de uma visível e deliberada manipulação, a qual, situando-se entre a especificidade do retrato fotográfico e o suporte tradicional da pintura, acaba por colocar a prática pictórica na contemporaneidade, aí se manifestando a sua dimensão concetual.

## 2.3 Cor, mancha, composição pictórica

### 2.3.1 Expressividade formal

A pintura encenada como nós a praticamos, na sua dimensão formal, utiliza os suportes tradicionais, seja a tela ou o papel, como também os dois tipos de tintas mais usuais na pintura tradicional, o óleo e o acrílico. Os acrílicos em tubo apareceram nos anos 50, o que permitiu aos pintores utilizarem a tinta espessa diretamente do tubo sem a diluir; neste caso, a tinta ou a pincelada comportam-se individualmente, ou seja, a sua presença é predominantemente de cariz matérico e identitário, expressos com maior ou menor liberdade e espontaneidade. A pintura progride através da observação de imagens e da identificação através de manchas, as quais contribuem para uma construção pictórica erigida através de zonas de cor e sobreposição de camadas. A pincelada texturada traduz-se neste registo de impressão de identidade, com empastamento subtil e saliente, onde se conseguem encontrar a direção do pincel e a própria ação da pintura.

Pela cor também se cria um impacto expressivo, incidindo, para este propósito, nos vermelhos carregados e outras cores quentes, numa saturação acrescida e progressiva, ousada e colorida, dentro de uma paleta de altos contrastes, na qual a utilização alternada do preto e do branco é essencial para que o cromatismo se torne “carregado” e contrastado.

O vermelho é uma cor predominante e essencial no nosso trabalho, devido ao que consideramos serem as suas características de expressividade. É a cor da paixão, do amor e, simultaneamente, a cor do sangue, mas é também prenúncio de um acontecimento feliz, que pode ser o parto, por exemplo, o qual pode correr bem ou mesmo mal, isto é, de um processo natural, doloroso, pode surgir algo extraordinário – a vida. Uma cor quente, mas, ao mesmo tempo, ameaçadora e suspeita (na linguagem verbal, essa cor é encarada como algo pouco assertivo, por vezes, rude). O encarnado caracteriza profundamente o ser humano, desenhando, através das veias, o interior do corpo; vermelho: uma cor carnal, física e eminentemente simbólica. Grande parte desta acentuação no campo da cor/pigmento deve-se à importância da luz/sombra (alto-contraste), elementos essenciais tanto da visão, como da criação da obra, como ainda do seu impacto no espetador; a direção em que a luz se encontra é importante, e a forma processual da sua captação surge pela fotografia, que prende ou capta o momento exato do impacto de luz. Na fase inicial do nosso processo pictórico, a composição é conseguida através de dois tons contrastantes, (exemplo: vermelho e verde), que permitem distinguir os elementos da figuração; a sobreposição de camadas permite a construção de manchas que percorrem o todo da composição, as quais aliadas entre si dão origem às figuras e à imagem. Neste misto de figuração e planificação, a pintura é construída segundo um “realismo despreocupado”, em que a mancha de tinta é livre e espontânea. Em ambas as matérias-primas de construção, a imagem pictórica é criada da mesma forma, diferenciando-se esses materiais pelo seu tempo de secagem – mais acelerado e espontâneo, nomeadamente na tinta acrílica, e uma clara diferença, devido aos constituintes do material, no caso do óleo, pois aí a pintura revela uma “substância” mais introspetiva, a qual, apesar de requerer o seu tempo, produz uma imagem mais vibrante e indubitavelmente diferente, devido às transparências que cria.

## 2.4 A Pintura e o seu processo: o retrato expressivo

Na seleção inicial do nosso processo do trabalho, determinámos sete obras em progresso, sendo cada uma delas o exemplo de uma determinada expressão e carga dramáticas. Na sua maioria, as figuras representam mulheres, à exceção da última em que representa uma figura masculina. A primeira, “Cama de Abismo” (Fig. 16), apresenta uma cama vermelha como plano central da ação, onde surgem duas personagens num caótico ambiente de declínio. Esta imagem é captada através do ponto de vista do canto superior da sala, e cria uma composição de perspetiva diagonal. Ambas as figuras apresentam caras expressivas, sugerindo algum pânico; a figura central, representada num plano mais aproximado, apresenta uma contorção descontrolada e inadequada, enquanto que a figura, que se encontra na parte superior, surge por detrás da cama, com apenas metade do corpo. Através desta pintura entramos em diálogo com a obra, “The Centurion’s Servant” (Fig.17), de Stanley Spencer. Esta relação evidencia-se na semelhança da composição, centrada numa cama vermelha, que traduz uma ambivalência soturna, já pelos rostos expressivos já pela própria contorção da figura central.

Os aspetos em que diferem as duas pinturas são determinados pela mensagem que é transmitida, e pelo paralelismo com o objeto central, a cama, a qual, na nossa pintura, surge como um obstáculo, e na obra de Spencer constitui-se como o elemento central, isto é, na pintura de Spencer observamos uma longa permanência das figuras na cama, devido a uma enfermidade e/ou preocupação latente, evidenciada na expressão das figuras debruçadas sobre a parte de trás desse objeto; no entanto, diferem na expressão exagerada de confusão e de ambiente de êxtase suspeito que a nossa pintura pretende evidenciar; na obra de Spencer, a última figura parece ter uma máscara, e todas, em conjunto, recordam “Os Três Macacos Sábios”, que ilustram a porta do Estábulo Sagrado, um templo do século XVII, na cidade de Nikko, no Japão. A ilustração parece ter sido baseada no ditado japonês, em que três macacos tapam os três sentidos: os olhos (*mizaru*), os ouvidos (*kikazaru*), e a boca (*iwazaru*), o que significa: “não ouças o mal, não fales o mal, não vejas o mal”, tal como acontece, aliás, em várias imagens cristãs.



Fig. 16 Maria Cabral, “Cama de Abismo”. Óleo sobre tela, 200x250cm, 2012-14.



Fig. 17 Stanley Spencer, “The Centurion’s Servant”. Óleo sobre tela, 114,3x114,3cm 1914.

Já na nossa obra, “Livro Impossível” (Fig.18), a figura feminina central sugere, através da sua expressão facial, a emoção em que se encontra ao interagir com um livro vermelho. Este livro induz a sua aflição, acabando por se tornar o seu próprio símbolo; em simultâneo, acentua o contraste entre a cor e a expressão de dúvida da figura, exagerada e drástica. Este exagero confere maior intensidade à composição, dado o maior enfoque da luz sobre o rosto, e pela relação que se estabelece entre a referida expressão do rosto da figura e o livro. Nesta pintura, todo o corpo e o próprio fundo se convertem em planos secundários, planificados geralmente com uma só cor. As cores são predominantemente o vermelho, o preto e o branco, as quais representam um contraste visível entre si, pretendendo-se uma maior amplitude do seu rosto e da sua expressão; é neste sentido que podemos afirmar que procuramos criar o próprio “suspense” através do impacto cromático, isto é, através do acentuado contraste de cor.



Fig. 18 Maria Cabral, “O Livro Impossível”. Óleo sobre tela, 70x70 2012-14.





Fig. 19 Maria Cabral, “Não se brinca com portas”. Óleo sobre tela, 60x100cm, 2012-14.

Em “Não se brinca com as Portas” (Fig.19), aparecem duas figuras femininas, nas quais o rosto é representado na íntegra, e o seu corpo encontra-se por detrás das portas ou linhas, sugerindo que as figuras estão situadas entre as aberturas de diferentes divisões. Através da mancha de cor e da verticalidade inserida na composição, por via de uma simplificação geométrica, estas figuras encontram-se numa situação de êxtase, depois de confrontadas com algo inesperado, cujo aparecimento se pode adivinhar na sua intensa expressão; trata-se de um “espreitar” no momento errado, no sítio errado, transmitido pela expressão exagerada, depois de supostamente terem visto algo desagradável, ou seja, estamos perante uma expressão em que as figuras não manifestam qualquer sinal de dúvida, face ao estão a ver, situação essa a que o espetador apenas tem acesso pela referida expressão das figuras. Deste modo, gera-se uma “exterioridade” face à própria obra, aí se iniciando o papel do espetador, por via da imaginação/interpretação; nesta pintura, as cores incidem maioritariamente sobre o preto, o branco, o castanho e o vermelho.

Em “Estava lá mas não vi” (Fig.20), encontram-se duas figuras femininas que interagem no centro do quadro; estas encontram-se sentadas, sendo que a figura que se encontra em primeiro plano está a olhar para trás, isto é, na mesma direção do espetador, enquanto que a outra vislumbra, horrorizada, o plano exterior à obra. Esta pintura procura refletir a questão da dúvida e da interpretação psicológicas, e ainda acerca da necessidade psicológica de “completar” o que se passa na tela, no cinema, ou em qualquer outra forma de expressão e linguagem, constituindo a figura expressiva o ponto de partida, nela avultando, por essa razão, a exaltação da sua expressão. O cenário em que se encontram é interior, pouco definido, dadas as suas planificações e simplificações, conseguidas através da mancha, tornando-se, assim, um cenário mais familiar/pessoal e identitário.



Fig. 20 Maria Cabral, “Estava lá mas não vi”. Óleo sobre tela, 116x89cm, 2012-14.



Fig. 21 Maria Cabral, "Escadas de perdição". Óleo sobre tela, 100x100cm, 2012-14.

Em “Escadas de perdição” (Fig.21), a figura feminina encontra-se na posição central da composição, porém a sua orientação está ao contrário, isto é, de cabeça para baixo, e o corpo para cima. Em volta da figura surgem linhas de tinta horizontais, que sugerem umas escadas abstratizadas. Este cenário dramático pretende representar/mostrar um momento de queda e infortúnio. A figura deu uma volta de 180 graus e apresenta o corpo em escorço, enquanto o cenário se mantém “estagnado”, como que captando uma espécie de morte ou, quem sabe, apenas um acidente. Esta composição procura representar a ação de um momento imediatamente anterior, isto é, pretende-se captar esse momento encenado (para a reprodução de um cenário) e dramático, de modo a criar uma sensação de dúvida, “suspense” e curiosidade, em relação ao que aconteceu, ou possa ter acontecido, à personagem no exato momento anterior e posterior da pintura, não deixando de haver uma ligação ao pensamento sobre a aleatoriedade da vida e da morte, como é trabalhado por Christian Boltansky, anteriormente referido. As cores predominantes desta pintura são o vermelho, o preto e o verde, as quais constroem, uma vez mais, a figura por sobreposição. Estas cores, aliadas às manchas contrastantes, conferem maior intensidade à expressão.

Em “Susto Interrompido” (Fig.22), a composição apresenta uma figura feminina central num momento de êxtase, gerado por uma imagem de expressão



quase audível – um grito. Esta encenação é caracterizada pelo exagero das formas e pela saturação tonal, procurando criar uma proximidade entre a loucura e o afrontamento. A paleta revela-se por intermédio de tons quentes saturados, em contraste, uma vez mais, com a alternância do preto e do branco. De algum modo, em paralelo com esta pintura está a obra de Edvard Munch, “O Grito” (Fig.10), anteriormente mencionada, a qual evidencia, através da pincelada, uma sensação interior, representada pictoricamente de forma radical. Podemos estabelecer um outro paralelismo, ao comparar a obra “O retrato de Alexander Sacharoff” (Fig. 23), de Alexej von Jawlensky, datada de 1909, na qual a expressão da figura surge acentuada, embora sem uma preocupação realista, como que numa busca da essência do retratado, através da mancha planificada e simples, traduzida no seu contraste tonal expressivo.



Fig. 22 Maria Cabral, “Susto Interrompido”. Óleo sobre cartão, 70x100cm, 2012-14.



Fig. 23 Alexej von Jawlensky, “O retrato de Alexander Sacharoff”. Óleo sobre cartão, 69.5x66,5cm, 1909.

Em “Veneno ou Vermelho” (Fig.24), encontra-se, em grande plano, uma figura masculina, que apresenta um certo mistério no olhar.



Fig. 24 Maria Cabral, “Veneno ou vermelho”, Óleo sobre tela, 70x100cm, 2012-14.

A personagem está a despejar um líquido no copo, mas simultaneamente a olhar para outro lado, pois a sua mente encontra-se noutra lugar. Esta pintura confere também uma maior importância ao rosto/retrato, no sentido de lhe atribuir deliberadamente uma grande intensidade expressiva. Representada a três quartos, esta personagem parece assumir uma expressão de preocupação, como se estivesse a tentar esconder de alguém o que está a fazer; de tons contrastantes, essencialmente entre o vermelho, o negro e o branco, esta pintura evidencia, em simultâneo, na parte inferior da composição, dois copos e uma pequena garrafa com um conteúdo líquido, de cor vermelha, no plano inferior do quadro. Devido à sua ação, a personagem transmite o “suspense” e a dúvida, ou seja, procura levar o espetador a “pensar duas vezes”, obrigando-o a entrar numa teia de várias possibilidades de interpretação. A cor vermelha torna-se, deste modo, num apontamento sistemático, seja na personagem seja no objeto com o qual interage, constituindo-se em obsessivas “marcas de cena”, as quais acabam, ao mesmo tempo, por abstratizar ou indiferenciar o próprio cenário, intensificando conceitualmente o retrato expressivo.

## Capítulo III – Encenação e suspense

### 3.1 Cinema e Pintura

#### 3.1.1 Espaço, tempo e imagem

O cinema apresenta-se aqui como parte do processo da nossa pintura, através dos componentes ligados à dimensão dramática da ficção e à produção de imagens em continuidade (sem pausas como na fotografia). A manipulação destes meios de reprodução visual opera para além do “real”, pretendendo construir visualmente o drama, o exagero e o mistério; a captação da imagem em movimento, e a sua existência em contínuo, permitem ao pintor escolher o momento selecionado, isto é, separar o fragmento selecionado da ação com maior precisão. A escolha dos momentos da ação encenada – fotograficamente selecionados – é “congelado” através do processo mecânico da “pausa”, adquirindo, à semelhança da fotografia, uma dimensão estática, utilizando-se posteriormente esta imagem para a criação da pintura.

Do ponto de vista concetual, o cinema integra-se nesta pintura como uma “representação imaginada”. As imagens utilizadas para esta pintura são construídas maioritariamente em espaços interiores, fechados, permitindo um controlo mais rigoroso da própria luz, bem como do espaço e das personagens que entram na composição (modelos).

Com a parafernália de vídeos, de fotografias e dos *media* atuais, a pintura atravessa um momento de excesso e saturação de imagens, como em tempo referira Susan Sontag, mas, ao mesmo tempo, assistimos a um desafio provocado por esse mesmo excesso. Através da utilização do cinema, como elemento fundamental do nosso processo de pesquisa, a pintura ganha uma outra ênfase, do ponto de vista do drama, do mistério e do “suspense”. Pela pintura, pretendemos unir estes cenários previamente concebidos, nos quais procuramos inserir as personagens/modelos, visando a construção de narrativas pictóricas imaginadas, as quais se apresentam, posteriormente, como um fragmento de uma ação imaginária, e, simultaneamente, suspensa na bidimensionalidade da imagem pictórica.

A união das diversas práticas artísticas, assim como o contributo da fotografia e do filme para o processo de produção da cultura visual contemporânea, reflectida e absorvida pela pintura, constitui a moldura da abordagem da proposta. A realização pictórica é desenvolvida a partir de vários e diferentes estudos prévios, como esboços, desenhos, pinturas, fotografias, e igualmente através da produção cinematográfica. A intenção é “fotografar” o cinema, *frame a frame*, e seleccionar registos desses mesmos cortes do filme<sup>12</sup>, para obter, estaticamente, a primeira “prova” da composição, aí se constituindo o processo da criação da imagem anterior à pintura. A pesquisa plástica através da visualização de filmes, imagens recolhidas de *sites* da internet, de museus, de exposições de arte, da televisão, entre outros, constituem uma etapa essencial do processo mental e visual da criação da nossa pintura.

Neste sentido, pretende-se a criação daquilo a que chamamos um “suspense pictórico”, que alia o cinema à pintura de retrato, na união da expressão dramática com a mancha de tinta e com o “suspense” no exato momento da sua captação. Neste contexto, o filme *20 Segundos de Suspense*, por nós realizado, pretende ser uma etapa da investigação da pintura; a composição é extraída a partir do *frame*, mantendo a atenção na forma como a luz incide na figura, assim como na sua expressão e no contraste de tonalidades, que realçam o vermelho sangue, enfatizando, desse modo, uma simulação do “presente estático da morte”, expressividade dramática; esta procura intensificar a ideia de uma ação passada, por via da expressão “congelada” ou “imobilizada”, representada a duas dimensões.

A utilização da fotografia, do cinema e dos *media* atuais para a produção desta visão concetual implica e assume a sua própria manipulação, sendo que, inicialmente, a ideia pictórica surge da associação psicológica entre o “imaginário”, o olhar e a ficção. O que difere na passagem do processo fotográfico para o cinematográfico consiste na duração do tempo de captação da imagem. Na fotografia, através de um clique, a imagem surge instantaneamente, em sucessivas frações de tempo separadas, enquanto que o filme engloba uma continuidade do registo fotográfico, que permite ao pintor escolher precisamente o momento da composição.

---

<sup>12</sup> Em alguns casos procede-se a alterações da fotografia a partir de programas de edição de imagem digital como o Photoshop, visando a alteração ou simplificação de características visuais da composição, que são intencionais neste Retrato Expressivo, ou seja, nesta criação.

No ensaio “As lições do cinema”, de Mário Grilo, encontramos uma introdução a uma visão teórica mais detalhada sobre a realização e a filmologia, a qual nos permite entender a temporalidade fílmica e o estudo do momento como e para a base do processo do “filme pictórico”. Neste âmbito, este ensaio aborda questões como o expressionismo, o cinema de expressão e a importância destes para a história do cinema e da cultura visual. Esta é uma obra que vive entre o real e o imaginado, ou seja, algo fictício e encenado, assim como esta pintura que propomos. Representa a manipulação visual do suposto “carácter verídico” da realidade, uma encenação de uma ideia, de uma ilusão ou de uma interpretação.“ O expressionismo não é pois uma moda, um movimento, mas uma *Weltanschauung*, quer dizer “uma conceção do mundo”, uma reinvenção da totalidade, violentamente construída pelo choque entre o mais forte dos subjetivismos e a necessidade de declarar uma ditadura do espírito.”<sup>13</sup>

### 3.2 Expressionismo no cinema

*The Cabinet of Dr. Caligari* (Fig.25) é um filme de 1920, o qual, dado o facto de ser um filme mudo, implica a necessidade da exaltação do drama e da expressão, no momento da encenação e da dramatização.



Fig. 25 Maria Cabral, “O suspense de Cesare”, esboço a partir do filme *The Cabinet of Dr. Caligari*. Caneta sobre papel, 19,5x19,5cm, 2014.

---

<sup>13</sup> João Mário Grilo – *As lições de cinema*, manual de filmologia, [2010], p. 112.

A narrativa está sempre separada dos momentos da ação, constituindo mais um motivo para sugerir e legitimar esse exagero. A imagem que surge é mais do que uma ilustração da narrativa, é uma caracterização da abordagem estética e psicológica expressionista. Deste modo, a sua narrativa induz no espetador o “suspense”, através do confronto entre texto e imagem, seja pela temática abordada, seja pelos altos contrastes que acentuam as zonas de manchas da imagem. Esta produção, que pretendia criar algo diferente do real, e se tornou uma obra cinematográfica expressionista de grande impacto artístico, desperta uma atmosfera macabra, que cativa a visão e a mente do espetador, reforçada por cenários pintados de forma hipnotizante, cujo choque nos toca expressiva e psicologicamente.<sup>14</sup> Neste sentido, podemos perguntar se existe uma filosofia do Expressionismo<sup>15</sup>, isto é, podemos perguntar-nos se o expressionismo constitui um confuso período para a filosofia e para o próprio cinema, em simultâneo, uma visão patética (*pathos*; ligado ao padecer, à paixão, ao excesso, à catástrofe, à passagem...) e, por outro lado, se será uma implacável obsessão com a realidade visual constituída de modo intensamente psicológico. Podemos perguntar-nos igualmente se estamos perante um outro realismo, tanto social como físico, combinado com uma forma de isolamento de um “não-humano” ou de um “super-humano”, sugerindo uma simbiose entre a realidade e o sonho, com acontece com os efeitos químicos, que alterem de alguma forma a nossa visão. À semelhança da nossa pintura, a natureza do expressionismo parece ter encontrado também um forte eco no legado de Sigmund Freud, cujos estudos foram além do visual e puramente físico, entrando no campo do psicológico, e da interpretação das dimensões mais profundas, em busca da sua verdadeira natureza<sup>16</sup>.

### 3.3 A experiência Hitchcock

#### 3.3.1 O choque monocromático: da tela cinematográfica para a tela pictórica

Os filmes realizados por Hitchcock representam igualmente para a nossa pintura de “suspense” uma referência essencial, tanto estética como concetual.

As principais ideias que se retiram da visualização destes filmes assentam na forma como as personagens, que integram as composições, se revelam ao longo da

---

<sup>14</sup> AAVV – *The Total Artwork in Expressionism* [2010], p.306.

<sup>15</sup> AAVV – *The Total Artwork in Expressionism*. [2010], p.236.

<sup>16</sup> AAVV – *The Total Artwork in Expressionism*. [2010], p.236.

trama, sendo raramente aquilo que aparentam. Paralelamente à pintura que desenvolvemos, podemos tomar como exemplo o filme “Mentira”, em que a sobrinha idolatra o tio, que na realidade é um assassino, ou em “Psico” (Fig.26), onde a questão central assenta na confiança que é concedida a alguém que, em dado momento, quebra essa mesma confiança, e traça o seu próprio destino trágico. Estas obras revelam uma consciência acerca do verdadeiro “eu”, que se esconde quase sempre atrás de uma máscara.

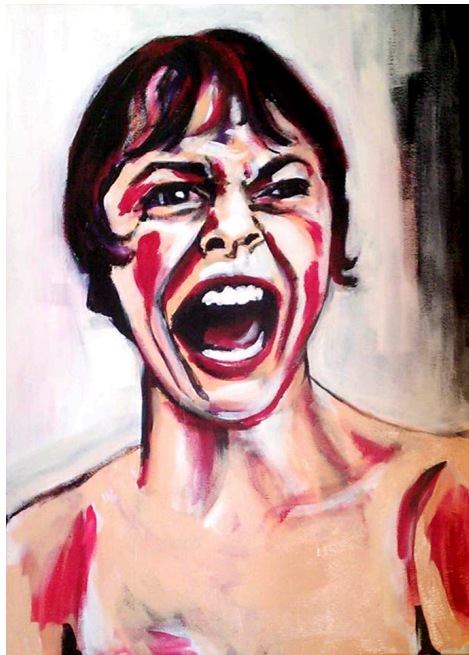


Fig. 26 Maria Cabral, “Suspense Psico”. Acrílico sobre tela, 50x70cm, 2014.

O contraste drástico e sugestivo do preto e branco entra em paralelo com esta pintura, que acentua os contrastes de cor e luz, ao mesmo tempo que contrastam igualmente os destinos trágicos dos personagens, que são simultaneamente traçados com algum humor. Em geral, os filmes de Hitchcock são incluídos na categoria de terror e “suspense”, embora o próprio os considere cómicos, a partir da contraposição entre o tema e o seu tratamento ou abordagem, levando D. Baggett e A. Drumin a afirmar que «Se Platão fosse vivo, ficaria preocupado com esta capacidade de criar ilusões na audiência.»<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “David Baggett e William A. Drumin – *A filosofia segundo Hitchcock*. [2008], p. 49.

À semelhança da nossa pintura, os seus filmes pertencem à categoria do “suspense” e sugerem uma imagem misteriosa, algo entre o divertimento e o terror. Hitchcock parece subverter as suposições, tanto das personagens como do público, acerca da realidade e da maneira como a vemos<sup>18</sup>. O “suspense” depende do facto de pensarmos até que ponto podemos conhecer o carácter de outra pessoa, de nos questionarmos sobre a possível veracidade dos discursos e das ações dos seres humanos, criados a partir de uma permanente tensão psicológica. Confiar ou não confiar, como no filme *Spellbound* ou *A Casa encantada*, acaba por implicar um estudo visual e encenado da psicanálise, assim como da dúvida constante da mente, confrontada permanentemente com a interpretação daquilo que pode ser considerado verdade ou mentira. A arte das intrigas narrativas, uma tradição ocidental dominada pela lógica aristotélica, a qual faz da intriga uma cadeia de ações com significação que se dirige a um fim, e em que as expectativas são desmentidas e ou reveladas no desenrolar da trama, parece estar presente em *Vertigo*, um dos melhores exemplos<sup>19</sup>.

### 3.4 Noël Carrol

#### 3.4.1 Filosofia do horror. Definição do “suspense”

Nesta obra não se pretende uma definição de horror nas suas dimensões do natural ou do social, procura-se preferencialmente pensar a partir de uma visão cinematográfica. A arte do terror contém um relevante tipo de horror que pode ser encontrado na pintura, como na obra de Goya ou de H.R.Giger, ou até mesmo em Caravaggio – o terror é um género que tem como intenção gerar um impacto específico, o medo ou a espera de uma expectativa. Romances, filmes, peças de teatro ou pinturas, podem ser incluídas no género do terror e podem conter “suspense”, embora esse “suspense” não se insira numa categoria específica de comédia ou horror, pois que preferencial e intencionalmente, procura agir sobre as emoções do espetador.

Os romances em que predominam o “suspense” e o mistério são catalogados geralmente no género de terror, dada a sua capacidade de criar uma certa afeição, mais ou menos imediata dos sentimentos. Nela a reflexão de um gesto ou o seu mero desempenho, como uma expressão ou a sua mera sugestão, poderão ser suficientes

---

<sup>18</sup> David Baggett e William A. Drumin – *A filosofia segundo Hitchcock*. [2008], p. 283.

<sup>19</sup> Jacques Rancière – *Intervalos do cinema*. [2012], pp. 29 e 30.



para provocar uma reação psicológica no espectador. Neste sentido, a emoção, ou um estado de emoção, revela uma dimensão tanto física como cognitiva, e envolve uma perturbação visível, consoante o momento da trama; porém, as emoções não são idênticas, pois implicam uma gradação das expressões fisionómicas como a resposta a um qualquer estímulo, podendo gerar o sentimento como resultado desse processo psicofísico.

Como já referimos, a nossa pintura procura a criação de um “suspense” ou mistério, que refletirá pictoricamente o tempo e a imaginação, nesse jogo permanente entre o que é sugerido e o reflexo no universo emocional do espectador. Na filosofia de Carrol, o “suspense” não se inclui numa categoria ou num movimento, sendo assim articulado em qualquer género; o “suspense” provoca uma emoção diferente e requer um objeto diferente, assim como nesta pintura, ou seja, a sua natureza é complexa, momentânea e frequentemente utilizada na discussão da arte narrativa, sendo um conceito aparentemente não muito estudado, apesar da sua frequente utilização. O “suspense” é a criação de um distúrbio lógico consumido pela ansiedade e pelo prazer, procurando a formulação de questões e suas sucessivas respostas. Gerado por um estímulo, o “suspense” chega quando uma questão bem estruturada, sem aparentes alternativas opostas, é transportada para uma referência anterior, constituindo uma subcategoria da antecipação.

### 3.5 O cinema e a analogia com a pintura de suspense”. Alguns exemplos

O Crepúsculo dos Deuses (*Sunset Boulevard*), com a atriz Gloria Swanson, é um filme de Billy Wilder, rodado em 1950; nele encontramos uma relação com a nossa pintura, já que assume, igualmente, a expressão como elemento central. O retrato da personagem Norma Desmond (Fig.27) é feito a partir do exagero da sua extravagância e da sua expansiva devoção pelo cinema e pelos seus papéis.



Fig. 27 Maria Cabral, “Norma Desmond”, a partir do filme *Sunset Boulevard*. Acrílico sobre tela, 60x80cm, 2014.

Gloria Swanson é uma estrela de filmes mudos, cujas personagens constituem uma referência e um modelo para o “olhar” da nossa pintura. A personagem Norma Desmond encarna um largo exagero assente no drama, metaforizado nas sugestivas expressões e emoções, como acontece, por exemplo, numa situação polarizada na vontade de sonhar com a estrela mais alta e, inadvertidamente, cair na falésia. À semelhança desta estética de contrastes, também a nossa pintura pode ser conceitualmente imaginada e recriada na tensão entre o trágico e o cómico; ao acentuarem-se os contrastes da expressão, revela-se o caminho que dá acesso ao que denominamos de “suspense pictórico”, no qual estão presentes aquelas duas categorias em permanente tensão.

O filme *Psicopata Americano* (*American Psycho*) baseado no romance homónimo de Brett Easton Ellis, realizado por Mary Harron, no ano 2000, causou grande impacto nos espetadores, dado o seu carácter violento, seja do ponto de vista físico, seja do psicológico, apresentando situações trágicas, resultado da afeção da vontade humana e dos seus comportamentos. Nesse filme, onde existe uma forte carga moral, a personagem principal revela atitudes extremas e bipolares, dentro de uma sociedade frenética e competitiva, em que a perfeição é uma exigência, e a satisfação, reprimida, é levada ao extremo. Todo o conteúdo do filme está “psicologicamente” ligado ao conceito da nossa pintura, traduzido a um nível visual e estético, através de um contraste de cores entre o branco imaculado, colocado geometricamente, e o vermelho-sangue, enquanto mancha descontrolada, a qual acaba por absorver a tela. A personagem Patrick Batteman (Fig.28) revela um “eu” complexo e bipolar, com reações extremas, repentinas e psicologicamente descontroladas.

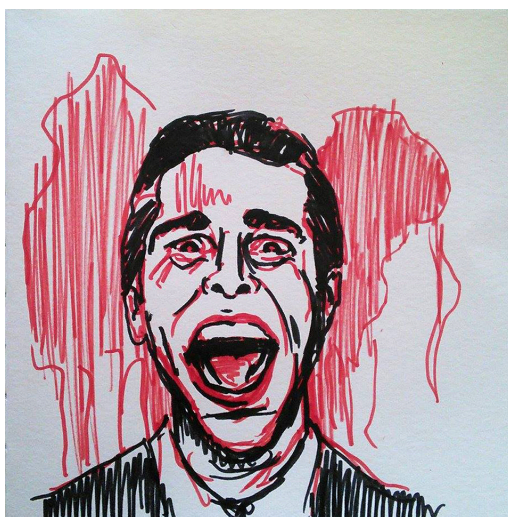


Fig. 28 Maria Cabral, “Patrick Batteman”, a partir do filme *American Psycho*, caneta sobre papel, 19,5x19,5cm, 2014.

Num ambiente anónimo, envolto numa série de competições agressivas, que se revelam em festas frenéticas, a personagem principal revela-se um verdadeiro psicopata, que mata sem escrúpulos e sem sentimentos. Numa libertação considerada animalesca, alia a sua personalidade compulsiva a uma agressividade constante e a um humor repentino, por vezes, perspicaz, demonstrado e construído ao longo de conversas aparentemente afáveis. A questão fulcral deste filme circunscreve-se a dois aspetos: a exploração dos contrastes tonais da composição e a bipolaridade psicológica do sujeito. Do ponto de vista formal, o branco e o vermelho parecem

surgir como dois polos de uma relação entre o puro e o impuro, o limpo e o sujo, realçando-se estas tonalidades ao longo do desenvolvimento progressivo da ação dramática do filme. Aparentemente o sujeito parece demasiado racional, permitindo que as suas intervenções favoreçam os seus objetivos sem, contudo, evitar, a permanente paranoia e a inevitável decadência moral.

Já a Última Ceia (*The Last Supper*), de Stacy Title, datado de 1995, apresenta, com alguma leveza, um conjunto de homicídios colectivos, e um permanente fascínio pelo jogo da morte. Tudo acontece quando cinco amigos se juntam com outras pessoas num divertido jantar, com a intenção de confraternizarem e se conhecerem melhor; porém rapidamente ficam desapontados com as suas ideias e concepção do mundo, combinando, entre si, envenenar os convidados, e enterrá-los no quintal. São vários os homicídios que ocorrem, num ambiente em que a composição é centrada no contraste entre a festa à volta do jantar e a sua finalização com a morte e o enterro. Estamos perante uma intenção homicida, gerada por uma vontade colectiva, a qual origina algumas dúvidas sobre as diferentes razões que determinaram cada uma das mortes.

Já Ed Wood, de Tim Burton, apresenta uma biografia, de 1994, bem humorada, sobre os azares e as reações da representação do realizador biografado neste filme, Ed Wood, considerado o pior realizador cinematográfico do mundo, sendo esta personagem interpretada por Johnny Deep (Fig.29).

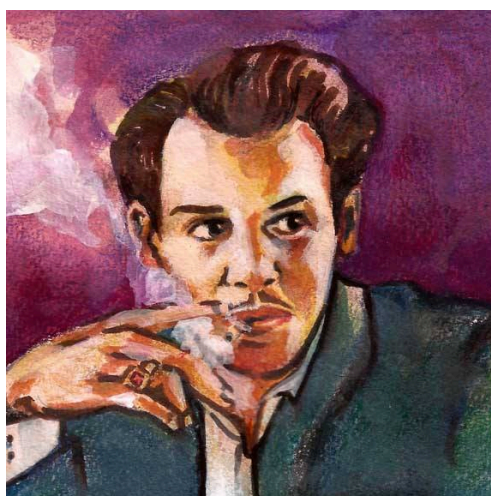


Fig. 29 Maria Cabral, "Ed Wood".

Lápis de cor, écoline, acrílico e caneta sobre papel, 12x12cm, 2013.

Este filme apresenta na tela a história de uma personagem de caráter dúplice, revigorante e desconcertante, que alia o contraste entre o humor e o terror, numa atitude artística de esperança, repleta de infortúnios, e caminhos que o levaram a ser conhecido, tantas vezes pela negativa, mas sempre enaltecendo o prazer que tinha na produção das suas criações cinematográficas. As características mais marcantes desta personagem são a sua paixão pela realização, e o seu contributo para o cinema, através de filmes marcados por uma personalidade e originalidade ingénuas, cuja presença significativa acaba por diferenciá-lo no panorama do cinema da época. A sua infração das “regras do cinema”, devido aos baixos custos de produção, e aos seus prazos apertados, permitiram-lhe uma conceção alternativa do próprio cinema de Hollywood, segundo uma visão paralela e *underground*. A relação que se cria entre este filme e o Retrato Expressivo que praticamos, assenta, desde logo, em primeiro lugar, na tenacidade do seu protagonista. Nesta biografia, as suas escolhas estéticas são apresentadas de uma forma honesta, e esta marca de caráter, que está em relação com o próprio “eu” da personagem, patente, por exemplo, na forma como mostra o guião à namorada, e na demonstração de que não tem nada a temer, revelam a sua grande paixão pelo cinema, enquanto forma de expressão do seu universo criativo. A sua vida, a rotina, os pensamentos e as emoções, estão espelhados no seu rosto, constituindo-se o suporte ideal para a representação visual e pictórica, e bem assim para a perceção de cada momento como extensão da sua própria expressividade. O tema que mais se evidencia, tanto no filme como na nossa pintura, são os contrastes expressivos, as suas possibilidades concetuais, tanto a nível pessoal, como a nível da criação dos seus projetos cinematográficos. A constante representação da interação humana em situações desfavoráveis, assim como as suas reações, constituem novas possibilidades pictóricas, que se revelam infinitas, como a imaginação do criador em relação a uma nova tentativa, ou a um percalço, manifestando a sua incessante vontade de realizar novos filmes, ultrapassando as denominadas “regras” cinematográficas. O filme representa a personalidade artística, tanto de Tim Burton, como de Ed Wood, enquanto pior realizador do mundo, partilhando uma paixão similar pela sétima arte, na qual abundam visões artísticas peculiares. As suas fontes de inspiração deambulam entre o terror, o drama e o “caos”, sendo este último simbolicamente representado através do adereço polvo. “Ed Wood” é um filme que abrange não só os contrastes pictóricos, como os psicológicos, buscando idramatizar a paixão cinematográfica daquele que é considerado o “pior” realizador do mundo,

mesmo se, anos mais tarde, viesse a integrar uma lista de realizadores conceituados. Estes pormenores da própria realidade não deixam de ser elementos referenciais para o estudo da identidade pictórica que buscamos incessantemente.

### 3.6 Filme de Maria Cabral: “20 Segundos de Suspense”: encenação e suspense

Como parte integrante deste processo de pesquisa e realização pictóricas desenvolvemos e realizámos um vídeo, procurando captar, com maior precisão, as emoções e sensações encenadas. Este filme constitui-se intencionalmente uma encenação manipulada ao serviço da pintura. O filme representa aqui, e para nós, uma nova etapa da nossa pintura, substituindo-se agora a fotografia pelo vídeo.

#### 3.6.1 Descrição do filme “20 Segundos de Suspense”

Neste vídeo mudo, de 20 segundos, entram duas personagens; a primeira surge apenas como uma silhueta preta e roxa, sem nunca revelar a sua identidade; a segunda, a única ação que realiza é visível no espasmo que observamos no seu braço, surgindo posteriormente em modo estático, ou seja, aparentemente morta, dando ênfase particular ao seu rosto, no qual se condensa toda a sua expressão.

A filmagem tem início numa rua, no exterior, estando a cena enquadrada numa porta verde; esta abre-se lentamente, e sai uma figura encapuzada, de meias roxas e botas vermelhas, não sendo possível ver o seu rosto; em simultâneo, cai um braço no espaço entreaberto da porta, procurando o vulto dissimular-se, de modo a não ser visto, afastando-se para fora do campo visual. De seguida, a câmara propõe um rápido “espreitar” para o interior da porta, onde se vê parte do rosto; um outro plano sugere um vislumbre da totalidade da figura, a partir do interior, no qual a câmara percorre as escadas, os pés e as pernas, o tronco em tensão, até chegar ao rosto imóvel e ensanguentado, resultado de uma possível pancada na cabeça. O filme termina com a mesma imagem inicial da porta, e com um espasmo do braço da suposta vítima, de modo a conferir-lhe um toque de tragicomédia contrastante com o terror do suposto homicídio.

### 3.6.2 Memória descritiva da pintura realizada a partir do filme

Após selecionarmos e nos apropriarmos do *frame* específico do filme para a composição, a pintura “estagna” no momento centrado no rosto pálido e ensanguentado da vítima (Fig.30), assim como na sua torção corporal, situada entre as escadas e a porta. Através do processo cinematográfico, e do trabalho de direção e encenação pormenorizadas, a seleção e a construção da imagem da pintura torna-se mais simplificada; as tonalidades a óleo sobre papel (Fig.31), de formato 20x40cm, como o preto, o castanho e o vermelho-mate, realçam o “congelamento” do momento crítico da situação, encarcerando o olhar no “suspense” proposto, através da representação de um rosto amplo, a partir de uma visão distante e interpretada por via de manchas sucessivas.



Fig. 30 Fotografia/frame selecionado do filme. “20 segundos de suspense”, de Maria Cabral.





Fig. 31 Maria Cabral, “Morte?” óleo sobre papel 10x25cm.

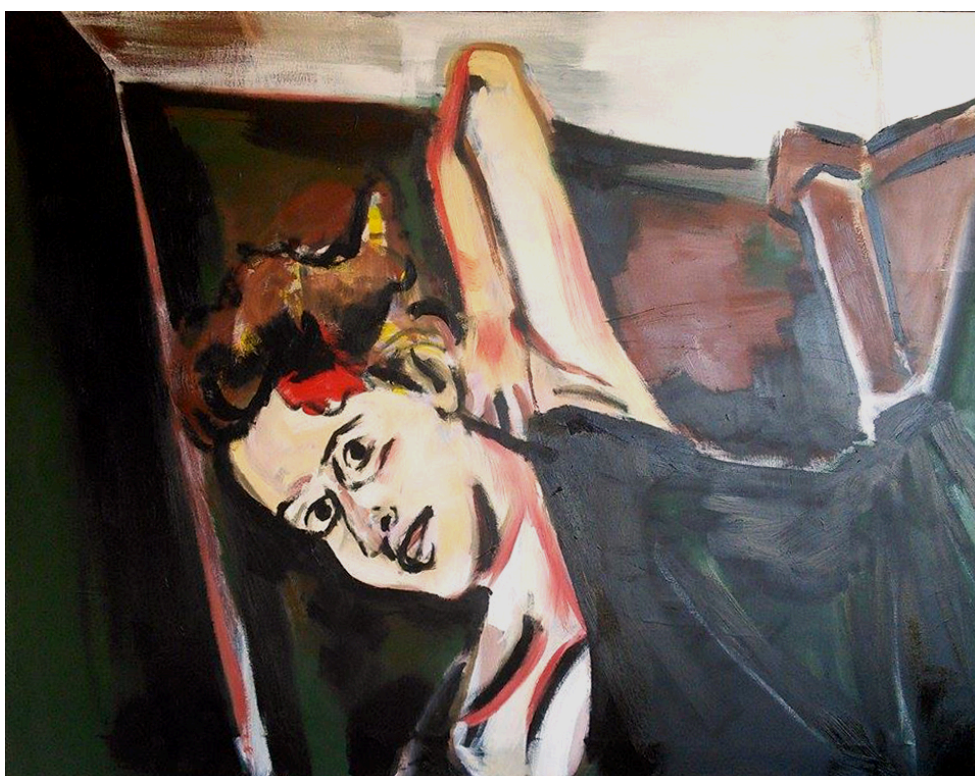


Fig. 32 Maria Cabral, “Morte?” Óleo sobre tela, 117x90cm, 2012-14.

Finalizando o ciclo desta pintura, realizada através do “frame” do filme, a tela de grande formato (Fig.32) enaltece a expressão facial da personagem/vítima, através de manchas de tinta, dando forma a uma composição que visa representar esse “suspense”, numa incessante tentativa de reconstituição do “facto” sucedido.



## Capítulo IV – Vultos: Uma pintura da memória do “suspense”. O tempo do “retrato abstratizante”. Uma outra figuração

### 4.1 Novos Objetivos: “Suspense”, Vultos e Manchas

A pintura está em constante desenvolvimento, assim como a cultura visual e intelectual a ela ligadas, sempre em busca das possibilidades da representação, ou seja, da criação da própria plasticidade do objeto nas imagens pictóricas. O processo da nossa pintura tem um ritmo próprio e um processo contínuo, mas mantém-se nos limites do retrato expressivo. Agora, com uma nova visão sobre a materialidade temática, a cor e a composição, a imagem pictórica surge mais “sonhadora”, etérea e abstrata, ou seja, menos realista, e mais introspectiva. Com os conceitos iniciais referenciados pretende-se representar uma ou várias figuras – um rosto – que exalta a expressividade na mancha e a simplificação de pormenores identificativos da própria composição. A paleta foi reduzida a três tons essenciais, dois deles fixos, o preto e o branco, na qual a terceira cor varia, tendendo a centrar-se em tons quentes, e ou cores esbatidas, de forma a simplificar a variedade cromática. Neste processo, a utilização das cores escolhidas procura conferir maior ênfase à mancha, evitando cair demasiado nos estreitos limites do monocromatismo, embora reafirmando sempre a relação entre o preto e branco. A cor é essencial para a produção da expressão pretendida pois, ao reduzir a nitidez da figura, a cor e a mancha predominam e enaltecem a prática desta pintura de retrato.

A interligação concetual de contrastes pictóricos, entre a mente e a visão, permanecem como objetivo desta criação. Ao exacerbar a redução da paleta e da própria composição, a sobreposição das manchas e a expressão facial surgem de uma forma abstratizante e tendencialmente pura. Ambas sugerem uma nova figura “sem identidade”, ou seja, um novo “eu”, que é criado justamente a partir da sobreposição de manchas, as quais mantêm a sua proximidade à representação da figura humana, em que o rosto se mantém como elemento central. A expressão, tanto do ponto de vista formal, como concetual, pretende agora ser exaltada através desta simplificação das imagens, seja no processo seja na cor, na mancha ou na composição.

Ao fotografar o filme ou as imagens de televisão em movimento (*play*), algumas das imagens acabam por se revelar desfocadas, tremidas ou descontextualizadas,

apresentando-se como que “alienadas”, proporcionando um maior interesse estético para esta pintura, face aquelas que se revelam mais definidas e ou perceptíveis, pois este retrato radica doravante numa imagem, cuja importância maior reside numa mensagem cognitiva, a nível da expressão facial e da emoção da personagem, e já não tanto nos factores individualizantes e identitários que caracterizam tradicionalmente o retrato. A marca do pincel e a mancha são os componentes que induzem o espetador a “completar” mentalmente a pintura, na qual a fluidez da gestualidade permite uma experiência a três tempos: em primeiro, a cor e mancha; em segundo, a construção do vulto e, em terceiro, a expressão e o conceito.

Esta representação da expressão/emoção, através da simplificação do registo pictórico, pretende criar um “todo”, que registe um mundo longínquo, a saber, o lugar do inconsciente e da memória. A imagem perde características identitárias, relacionais ou históricas, e surge como uma aparente figura humana abstratizada, mas capaz de transmitir um estado de alma ou sentimento humano, albergando ainda o drama e o “suspense”, sem relação direta agora com o modelo de que partiu. O objetivo consiste em pintar a expressão sem representar a pessoa, ou modelo, isto é, representam-se sensações a partir de silhuetas e de manchas que indiciam figuras –Vultos – dando corpo à expressão, por si só, através de silhuetas apenas. Trata-se neste momento de simplificar, para acentuar o que realmente se pretende transmitir, ou seja, em vez da representação do indivíduo e das suas características singulares, introduz-se uma “generalização visual”.

#### 4.2 Sigmund Freud. A pintura e o sonho e a interpretação

Tanto o pintor como o sonhador representam, ou seja, experienciam uma ou várias “viagens visuais” e inconscientes; a pintar ou a sonhar, as suas urgências e inquietações psicológicas são análogas, pois o pintor deixa a sua marca na tela, assim como o sonhador procura partilhar o sonho através do seu relato. Ao relacionarmos a pintura com os sonhos, a partir da proposta de Freud acerca da psicanálise, esta experiência transporta-nos para uma outra dimensão: o inconsciente revela-se em várias perspetivas complexas, distorcidas e interpessoais, cujo significados se apresentam dúbios, confusos e intrincados, por vezes. Neste retrato, como nos sonhos,

as imagens surgem com maior ou menor nitidez e familiaridade, as quais, aliadas ao “conceito de subjetividade” da mente no seu estado inconsciente, permitem, à semelhança do pintor, a criação de conceitos tanto pictóricos como psicológicos, dando corpo ao imaginário pessoal de cada um; à semelhança da memória, da observação e da sensação resultantes da experiência da vida, e das suas intenções, medos ou aspirações, a imagem do momento difunde-se no inconsciente, e fica entre o real e o imaginário, ou seja, exigirá, mais cedo ou mais tarde, a sua interpretação; deste modo, entre o pensamento e a ação, gera-se uma relação intrínseca, difícil de cindir, a qual permite pensar o “impossível” e descrevê-lo, sonhá-lo, ou criá-lo enquanto verdade, anexando-o, dessa maneira, àquilo que vulgarmente chamamos de realidade.

Freud ensina-nos a razão da existência dos sonhos, qual o seu propósito e o modo de os interpretar por via da psicanálise; o sonho tem duas fases, a do adulto e a da criança; as duas surgem como peças de um puzzle, complexo e nem sempre perceptível; a partir do relato do sonho, e do seu estudo minucioso, a sua análise pode constituir-se um conjunto de mnemónicas, as quais, conjugadas de uma forma específica, contribuirão para um maior entendimento das inquietações ou problemas do paciente/sonhador. O sonho pode ser relativo a algo de um passado distante, ou de um passado recente, é inconstante e mascara ou deforma as aparências (cria, a nosso ver, uma máscara como na pintura). No fundo, trata-se de um conjunto de pensamentos conscientes aliados aos do inconsciente, presos na mente como uma aparente “intriga visual” e psicológica, a qual, a memória, aparentemente, não retém por muito tempo. No caso das crianças, o sonho tende a revelar-se simples e a concretizar, o desejo insatisfeito, geralmente relativo ao dia anterior ao sonho.

O paralelismo entre a pintura e o sonho pode surgir a partir do modo como ambos são criados intuitivamente, construindo uma fonte de informação acerca do próprio “eu”, através desta experiência de manipulação visual e sensorial, psicológica e concetual, permitindo um pensamento paralelo entre a ideia da representação visual e a ligação, na obra, do “real” ao mental.

O expressionismo parece encontrar parte da sua justificação nas obscuras ligações, do “real” ao “mental”, tal como Freud intuiu, ligações essas que se tornam mais visíveis na interpretação dos sonhos. Este método tornou-se uma das bases da psicanálise, já que “os sonhos não são apenas guardiões da noite e do dormir, mas

são, ao mesmo tempo, guardiões de limites, ladrões e artistas”<sup>20</sup> Os desejos foram recolocados, encriptados nos seus substitutos, e depois subsequentemente reorganizados de maneira a que o significado fique disseminado pelas várias configurações do sonho. Freud realizou também alguns estudos de hipnose, no sentido de alertar para efeitos alteradores da consciência, os quais podem ser provocados por substâncias psicotrópicas, articulando nessa pesquisa uma vez mais o estudo relacional dos sonhos e da mente. O médico de Viena demonstra, quase idealmente, que a realidade perceptível do sujeito/paciente, enquanto se mantém num “lugar seguro”, pode ser induzida, isto é, pode constituir-se num impulso mais excitado e mais perspicaz, em relação a um comportamento dito normal. O paralelismo que fazemos entre os dois universos procura mostrar que a pintura também poderá ser uma espécie de hipnose, embora controlada e manipulada pelo próprio pintor, sem a ajuda de terceiros, eximindo-se à influência ou interpretação diretas destes últimos.

#### 4.3 A mancha e o efeito pigmalião

As artes visuais de criação de um objeto com “vida” – a escultura e o retrato em paralelo – justamente com a estrutura e a mancha espessa da pintura, procuram produzir uma obra única e original. Este é necessariamente um processo de produção e acréscimo de realidade. Segundo o mito Pigmalião<sup>21</sup>, é o escultor que cria uma escultura da figura feminina e, ao criá-la (Afrodite /Vénus), transformou-a, pelo seu desejo, em mulher, ou seja, do sólido e inanimado, passou-se ao orgânico e ao vivo. Essa transformação está implícita na criação por via da pintura, que produz objetos com sobreposição de camadas, que ganham “vida própria” e não necessitam do apoio do seu criador. Adquirem, assim, uma identidade e uma leitura características da cultura e do ambiente artístico em que se inserem. Verifica-se uma forte acentuação dos contrastes do objeto em questão, ora estático, como na pedra ou na fotografia, ora, por outro lado, vivo, como no cinema, em que a “carne” surge aliada a uma “magia divina”. Neste sentido, como acontece com toda a criação artística, Pigmalião é suplantado pela sua própria arte, a mancha-matéria-vida. A transformação está implícita na criação de luz e de cor, como acontece na pintura.

---

<sup>20</sup> Sigmund Freud – *A interpretação dos sonhos*. [2011], p. 68.

<sup>21</sup> Vitor Stoichita – *O efeito pigmalião*. [2011], pp. 17-22.

#### 4.4 A imortalidade na Pintura. *O retrato de Dorian Gray*

Nesta obra de Oscar Wilde, o sujeito principal é Dorian Gray, uma personagem cuja jovialidade e beleza é retratada pelo pintor Basil. Nesta narrativa, Gray ao ver a sua pintura é assaltado por uma sensação de atração, em que demonstra uma paixão inata pelo seu próprio reflexo, surgindo no seu pensamento uma espécie de “venda” da sua própria alma, que o faz desejar uma juventude eterna. Do ponto de vista da nossa pintura, esta troca de beleza e vida eterna pela alma permite explorar a dualidade deste indivíduo por via de contrastes misteriosos e provocadores, que passam doravante a caracterizar a personagem suspeita, com uma aparência muito atrativa, mas sem alma, algo que, sendo muito perigoso e ao mesmo tempo apelativo, acaba por se tornar progressivamente numa armadilha mental. Ao longo do tempo, refletem-se no retrato mudanças e marcas da alma corrompida do retratado, a sua verdadeira identidade, a sua idade, e a própria possibilidade da vivência decadente de uma suposta imortalidade; assim, o objeto da pintura absorve a alma do retratado e revela o que está por detrás da “máscara do rosto” do sujeito. A personagem regozija-se da sua imortalidade e riqueza, mas nada o satisfaz, sendo que essa ambição o leva a cair no terror da morte e do assassinio. Nesta ficção observa-se a constante dualidade entre o contraste do horror da alma e a vida despreocupada e desregrada passada em festas permanentes, contraste que vai sendo visível, no qual no rosto se assinala, de forma literária, a transfusão progressiva de imagem entre a pintura, o homem e a alma, revelando sucessivamente uma máscara duplamente misteriosa, situada entre o belo e o horror. No retrato de Gray, como nesta fase da nossa pintura, existe uma dupla camada de contrastes, uma tragicomédia de “suspense pictórico”, permanentemente posta em questão. No desenvolvimento da nossa prática pictórica, as narrativas romanceadas do pensamento humano, como esta por exemplo, exaltam a permanente questão da dúvida e da suspeita, em que cada pessoa é um indivíduo único e diferente, podendo ser posto à prova, ou ganhar diferentes identidades, assim como acontece na pintura enquanto processo que pretende refazer a identidade, através da ênfase da expressão em momentos determinados. A obra literária revela uma outra verdade em relação à pintura, isto é, a pintura também se revela enquanto vida autónoma, dissociada do pintor, tornando-se completa e individual,

adquirindo a sua “própria esperança de vida”; na diegese, o pintor é morto pelas mãos de Gray, mas ele e o seu retrato continuam “vivos” e permanecem em cena.

SÉRIE “VULTOS”:



Fig. 33 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 42x29cm, 2014.

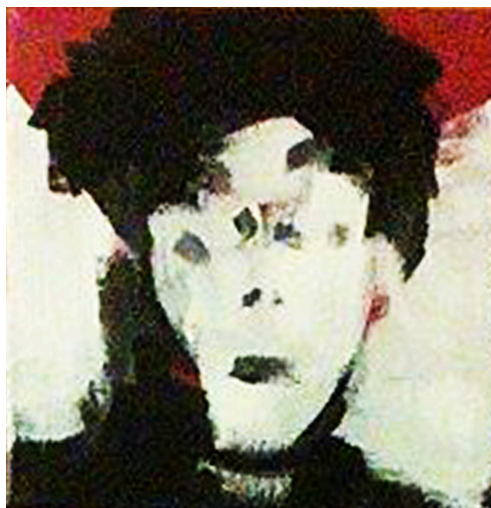


Fig. 34 Maria Cabral “Vultos”. Acrílico sobre tela, 20x20cm, 2014.



Fig. 35 Maria Cabral “Vultos”. Acrílico sobre tela, 30x30cm, 2014.

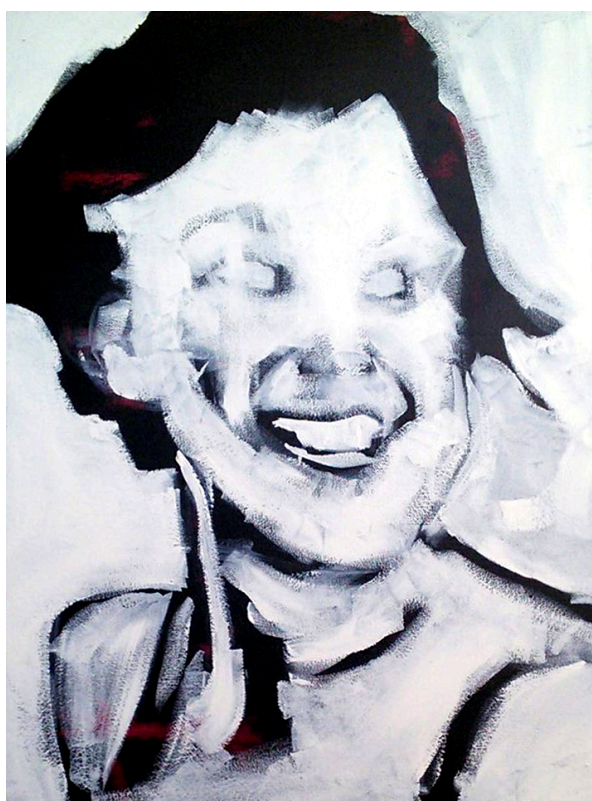


Fig. 36 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre tela, 50x70cm, 2014.





Fig. 37 Maria Cabral "Vultos", Acrílico sobre tela, 25x35cm, 2014.



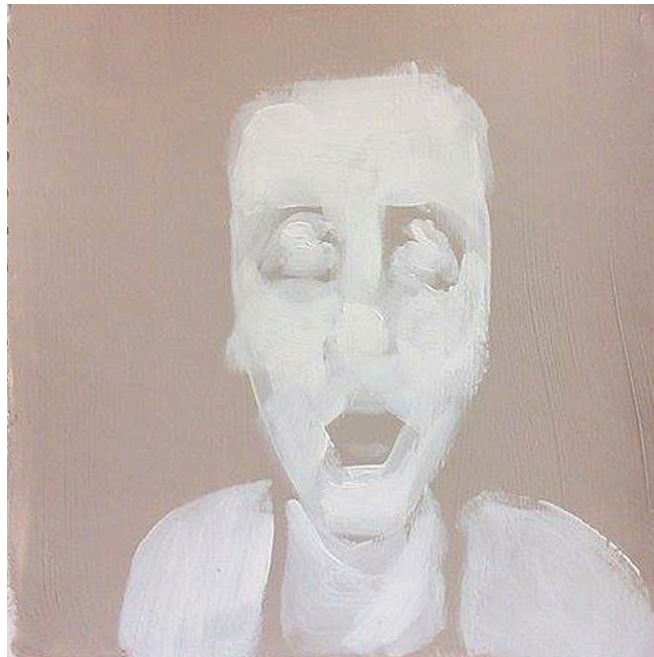


Fig. 38 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 23x23cm, 2014.

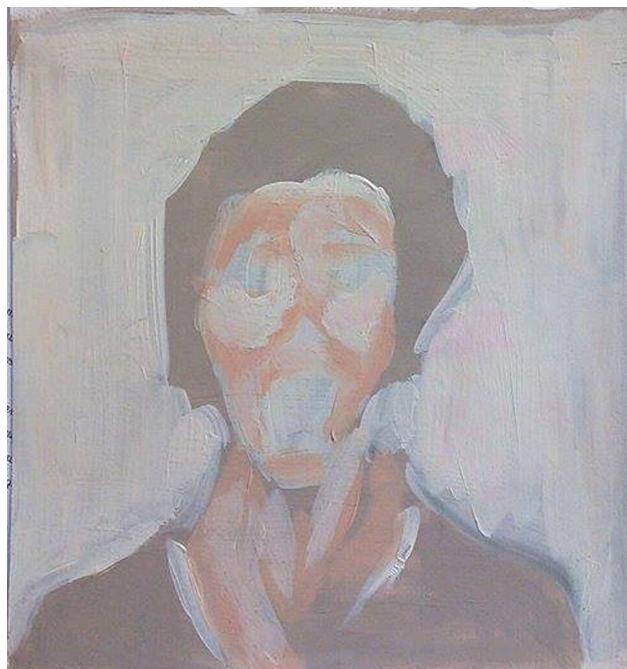


Fig. 39 Maria Cabral “Vultos”, Acrílico sobre papel, 23x23cm, 2014.

## Considerações finais

O Retrato Expressivo apresenta-se como um intervalo estático do momento encenado, tem a sua origem na pintura como ofício, como forma de vida e como meio de comunicação para o exterior, e centra a sua atenção na expressão humana. Dado o seu carácter identitário, o retrato permite uma enorme expressividade, um número infinito de possibilidades de criação de imagens e uma liberdade de manipulação e reconcetualização da própria identidade.

No caso vertente, propomo-nos “criar” retratos encenados num dado momento, momento esse que é manipulado e imaginado. Nesta encenação, podemos afirmar, assenta a dimensão concetual do nosso trabalho, por oposição a um retrato que estaria mais próximo do natural. Simultaneamente, procuramos, nesses retratos, uma certa “feição expressiva”, caracterizada por um relativo excesso ou exagero. Neste sentido, o movimento expressionista torna-se uma influência clara, em simultâneo com alguns trabalhos de fotografia, e alguns filmes, que acabam por contribuir mais de perto para a conceção do retrato que estamos a desenvolver.

Esta investigação em pintura é baseada numa pluralidade de imagens, que caracterizam o nosso quotidiano, aliada à diversidade de expressões e rostos. No seu processo, e num primeiro momento, apoia-se na fotografia, para captar o rosto humano e as suas características e expressões particulares. Num segundo momento, vai buscar ao cinema a sua relação de contexto, de espaço e de tempo. O retrato tem algo de cinematográfico, tanto nas suas influências concetuais, como na própria seleção das imagens através da fotografia, e pretende, pelo drama e pela expressividade, realçar um momento a que chamamos de “suspense pictórico”.

A pintura estende-se a um campo para além da dimensão ótica, e da sua própria prática, ou seja, a capacidade de produção de objetos pictóricos encarna, desde sempre, uma experiência em três momentos; o pintor (com a obra), a obra (como objeto individual) e o espetador (na sua relação com a obra). Como em muitas outras pinturas, esta prática transporta-nos para uma visão mais pessoal e introspetiva da nossa mente, proporcionando, em simultâneo, a experiência ou o encontro com o “outro”.

O encontro/confronto diário com a contemporaneidade, o acumular da produção de imagens e o excesso de informação, muitas vezes mal interpretada, captada das mais diversas formas (visuais, psicológicas e culturais) constitui-se a fonte original ou ponto de partida temático deste processo de investigação. Os elementos como o retrato, a dramatização ou a expressão, acabam por ser símbolos de uma familiarização/aproximação aos instintos e às emoções que caracterizam todos os seres humanos. O “suspense” é, sem dúvida, o centro da idealização e produção destas representações pictóricas, a partir da ideia inicial de representar o momento captado, o qual, fora do contexto, é sempre controverso; a partir desse momento, a imagem daí resultante manifesta o seu carácter suspeito, realçando uma conceção da realidade enquanto distorção provocada pela captação da câmara. Esta captação converte as imagens em realidades distorcidas e desviadas do acontecimento inicial. A pintura projeta-se num momento isolado, bidimensional, representado com uma evidente e exagerada expressão facial, permanentemente teatralizada e dramatizada, como se a imagem expressiva da emoção exercesse uma função de “congelamento pictórico reflectido” para o exterior. No processo da criação da imagem para a pintura, utiliza-se a fotografia e o filme, entre outros meios digitais, que visem a alteração das próprias imagens e composições seleccionadas, acrescentando e evidenciando, através destes meios, a temática de “suspense” pretendida, e o seu cariz concetual, abrangendo simultaneamente o mundo psicológico e o mundo fisionómico.

O retrato expressivo, como projeto, apresenta um conjunto de pinturas, que se revelam o objeto plástico da prática desta pesquisa. O caminho para a temática do “suspense” é construído através de contrastes entre o mistério e o terror, assim como de subtis rasgos de comédia, resultando numa pintura que mantém o sobressalto e a expectativa. Esta pintura é pensada em três momentos: em primeiro lugar surgem as aparências (embuste), momento em que, num ambiente familiar, a imagem captada procura mostrar um resultado completamente diferente do da “realidade vivida”, ou seja, uma ação encenada, sendo nesse contexto distorcido que se encontra o perigo, ou o “suspense”; em segundo lugar, a imagem (composição) como resultado de uma encenação e produção de momentos que suscitam uma questão (mistério e “suspense”) de perigo eminente, em que estará já presente o pensamento mudado em imagem fictícia, enquanto elemento decisivo de composição; em terceiro e último lugar, a emoção e a consequente expressão. Seja como for, a temática é

essencialmente o “suspense”, sendo a emoção, e os seus mecanismos, um dos factores necessários para a sua produção, na qual surgem articulados, em desejada simbiose, o pensamento e o sentimento. Criada a partir de um ambiente de obscuridade, esta pintura representa figuras que constantemente se “auto-questionam”, por via do olhar do espetador, aí se gerando um ambiente de dúvida, polarizado entre a proposta plástica das próprias figuras e a interpretação individual de cada espetador.

No seguimento desta linha de pensamento do “retrato expressivo”, surge uma segunda fase, a série “Vultos”, projeto com o mesmo objetivo de criação de um “suspense expressivo-pictórico”, mas agora através de intencionais alterações físicas e matéricas na pintura, utilizando ainda os seus suportes tradicionais, embora rasurando os elementos identitários da imagem original. Os meios de investigação do processo pictórico, como a fotografia e o filme, fazem continuamente parte da produção da “figura-mancha”, ou do vulto, procurando concentrar a atenção do espetador na expressão da figura, assim como nos seus contrastes lumínicos. Estas pinturas querem pairar no tempo, sem identificação, ou seja, tornam-se homónimas de uma emoção sentida, embora desprovidas de uma “personalização” ou contextualização exatas ou definidas; a estas acresce agora uma maior simplificação das figuras representadas, patente na sua progressiva desfocagem, por intermédio da constante técnica plástica desta investigação, isto é, a sobreposição de manchas de cor em várias planos.

A contraposição permanente entre os casos analisados, seja na pintura, na fotografia, ou no cinema, visaram, ao longo da exposição dos pressupostos teóricos e estéticos da própria realização plástica, uma explicitação do processo da pintura tal como o desenvolvemos nos últimos anos.

Neste domínio, podemos afirmar que cada pintura cria o seu próprio tempo, enunciando apenas alguns elementos de uma “estória”, cujos limites estarão antes e depois da própria imagem plástica, ou seja, poderão estar entre acontecimentos pretéritos e futuros, cujo índice é decifrável pelo espetador, e a sugestão de alguma ação ou ações iminentes. Ao insinuar uma “estória”, da qual a tela apenas nos dá um ou vários “momentos suspensivos”, a nossa pintura procura questionar, em simultâneo, o que é próprio da prática plástica, a saber, os limites do representável e do irrepresentável. Em última análise, poderíamos afirmar que, neste projeto pictórico, a memória é rasurada em favor do seu próprio fantasma, estimulando, de uma ou outra maneira, o olhar que olha a pintura.

## Referências

### Livros:

AAVV – *Arte & Melancolia*. Lisboa: Instituto de História de Arte, 2011.

AAVV – *Columbano*. Lisboa: Edição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2010.

AAVV – *O Retrato no Museu Carlos Machado*. Ponta Delgada: Nova Gráfica, 2008.

AAVV – *The Total Artwork of Expressionismo: Art, film, literature, theater, dance and architecture, 1905-25*. [2010] Alemanha: Hatje Cantz, 2011.

BAGGET e DRUMIN, David e William – *A filosofia segundo Hitchcock*. Alfragide: Estrela Polar, 2008.

BELTING, Hans – *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

BROOK, Peter – *O Espaço vazio*. Lisboa: Edição Orfeu Negro, 2011.

V.V.A.A. – *Courbet, A dream of modern art*. Frankfurt: Hatje Cantz, 2011.

CURSSI, Nelson José – *A linguagem cenográfica*. Orientador Prof. Dr. Cyro del Nero de Oliveira Pinto. S. Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo, 2006. (Dissertação na área de artes cénicas, mestrado em artes).

DELEUZE, *A imagem – tempo cinema* [1990]. S. Paulo: Editora Brasiliense S.A, 2005.

DIDEROT, Denis – *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

FELBINGER, Udo – *Henri de Toulouse-Lautrec*. Colónia: Edições Könemann, 2001.

FREUD, Sigmund – *Sobre os sonhos*. Alfragide: Texto Editores, 2011.

FRIED, Michael – *The Moment Of Caravaggio*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

FRIED, Michael – *Why photography matters as art as never before* [2002]. Londres:

Edição da Yale University Press e New Haven and London, 2008.

GOMES, Valéria – *Fotografia e Pintura: influência e paralelos*. Recife: Editora Livro Rápido, 2006.

GRILO, João Mário – *As Lições do Cinema* [2007]. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

HAAR, Michel – *Introdução à Psicanálise - Freud*. Lisboa: Edições 70, 2008.

HARRISON, WOOD – *Art in Theory 1900 – 2000* [1992]. (2ª ed.) Oxford: Blackwell, 2003.

HUBERMAN, Didi – *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.

MARQUÉS, Maria José – *Picasso*. Brasil: Susaeta Ediciones, Coleção Girassol, 2007.

NANCY, Jean Luc – *La Mirada del retrato*. Espanha: Amorrutu Editores, 2007.

NANCY, Jean Luc – *L'Altro Retrato*. Rovereto: Electa, Museo d'Arte Moderna e Contemporânea di Trento e Rovereto, 2013.

PAVIS, Patrice – *A encenação contemporânea*. S. Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

POMELLA, Andrea – *Caravaggio - Art courses*. Roma: ATS Italia Editrice, 2004.

POTÉVIA, Jean-Marie – *La Peinture, Masque Et Miroir – Écrits Sur L'Art Et Pensées Détachées*. Périgueux: William Blake & Co Édit, 1993.

RAJCHMAN, John, *As ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.

RANCIÈRE, Jaques – *Os intervalos do cinema*. [2011] Lisboa: Edição Orfeu Negro, 2012.

RANCIÈRE, Jaques – *O Destino das Imagens*. Lisboa: Edição Orfeu Negro, 2010.

ROVILLE, André – *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. S. Paulo: Senac, 2009.

TRACHTENBERG, Alan – *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

WALL, Jeff – *Scritti sull'arte e la fotografia*. Macerata: Quodlibet, 2013.

WILDE, Oscar – *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Editora da Livraria Romano Torres, 1971.

STOICHITA, Vitor – *O Efeito Pigmalião, Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: Imago, 2011.

STRUTH, Thomas – *Thomas Struth Family Life*. Mosel: Schirmer, 2001.

#### Catálogos:

RODRIGUES, António (coord.) – *O Rosto da Máscara: Auto - Representação na Arte Portuguesa*. Lisboa: CCB, 1994.

AAVV – *The Mirror and The Mask: Portrait in the age of Picasso*. New Haven: Yale University Press, 2007.

AAVV – *Um teatro sem teatro*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2007.

#### Páginas web:

[http://www.artfire.com/ext/shop/product\\_view/cinnamonwoodscrafts/3217136/screaming\\_woman\\_counted\\_cross\\_stitch\\_pattern/handmade/needlecraft/cross\\_stitch/other](http://www.artfire.com/ext/shop/product_view/cinnamonwoodscrafts/3217136/screaming_woman_counted_cross_stitch_pattern/handmade/needlecraft/cross_stitch/other). Consultado a 12-03-2013.

[www.patrickfaigenbaum.com](http://www.patrickfaigenbaum.com). Consultado a 18-8-2014.

<https://mubi.com/lists/german-expressionism-the-world-of-light-and-shadow>. Consultado a 2-09-2014.

Filmes:

KLEIN, William – *Provas de contacto*, 2010.

BURTON, Tim – *Ed Wood*, 1994.

HARRON, Mary – *American Psico*, 2000.

HITCHCOCK, Alfred – *Spellbound*, 1945.

HITCHCOCK, Alfred – *Shadow of a doubt*, 1943.

HITCHCOCK, Alfred – *Psycho*, 1960.

HITCHCOCK, Alfred – *Vertigo*, 1958.

TITLE, Stacy – *The Last Supper*, 1995.

WIENE, Robert – *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920

WILDER, Billy – *Sunset Boulevard*, 1950.